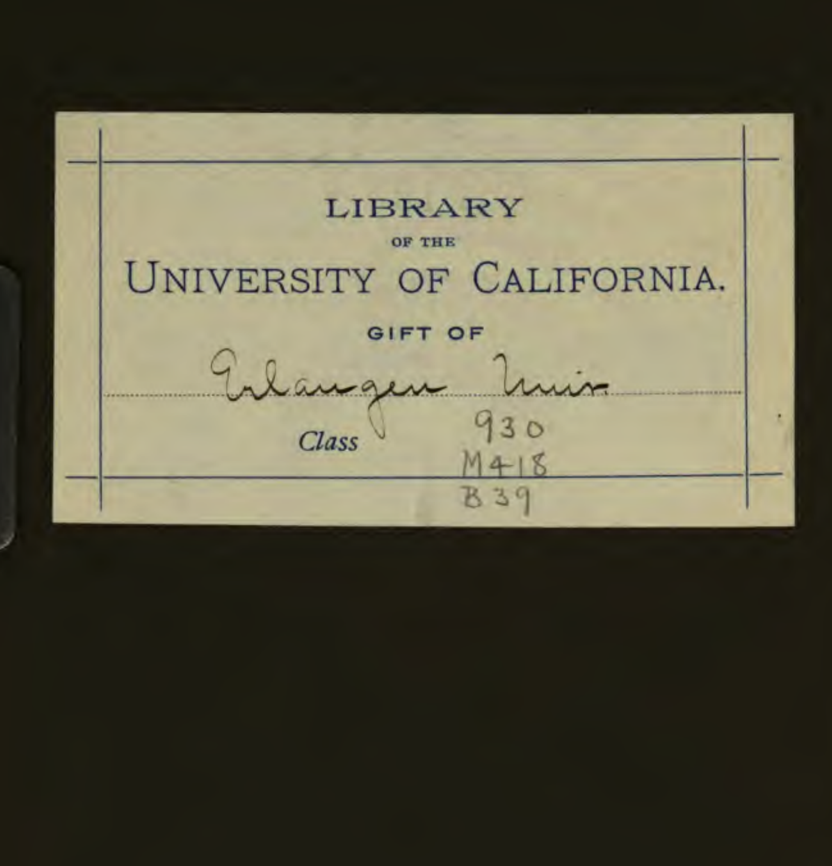


Phil. Massinger,

The Fatall Dowry.

Einleitung zu einer neuen Ausgabe.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen

vorgelegt von

Christoph Beck

aus Pretzfeld.

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Dezember 1905.

Bayreuth
Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger
1906.

Inhalt.

Verzeichnis der zitierten Werke.

(Enhält nur Abhandlungen, keine Ausgaben.)

Bahlsen, Span. Quellen der dram. Litt., bes. Englands zu Shakespeare's Zeit (Zeitschr. f. vgl. Litt. VI).

Boyle, 1) Dict. of Nat. Biogr. XXXVII.
2) Engl. Stud. V, X.
3) On Massinger and the two Noble Kinsmen (Transact. of New Shak. Soc. 1880—85).

Courthope, A History of Engl. Poetry (London 1903), IV.

Dändliker, Geschichte der Schweiz, II.

Detleff, Kunstwart, Jahrg. 18, H. 8.

Drake, Shakespeare and his Times (Lond. 1817), II.

Fleay, 1) A Biograph. Chron. of the Engl. Drama (Lond. 1891), I.
2) Transact. of New Shak. Soc., Ser. I, 1874.

Gaspary, A., Allgemeine Aussprüche in den Dramen Massingers (Diss., Marburg 1890).

Genest, Some Account on the English Stage, IX.

Greg, A List of Engl. Plays written before 1643.

H. v. Gumppenberg, Kunstwart, Jahrg. 18, H. 7.

Hazlitt, Lect. on the Dram. Lit. of the Age of Eliz. (Lond. 1821).

Hume, M., Spanish Influence on English Literature (Lond. 1905).

Dr. Johnson, The Lives of the Engl. Poets 1777/81.

Köppel, 1) Quellenstudien zu den Dramen Chapmans, Massingers und Fords (Strassburg, 1897).
2) Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonsons etc. (München 1895).

Langbaine, The Lives and Characters of the Engl. Dram. Poets (Lond. 1699).

Phelan, On Phil. Massinger (Diss., Leipz. 1878).

Schlegel, Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur, Nr. 33.

Stephen, Hours in a Library (Lond. 1892), II.

Stiefel, Die Nachahmungen spanischer Komödien in England unter den ersten Stuarts (Archiv f. d. Stud. d. neu. Spr., 99. Bd.)

Underhill, Span. Lit. in the Engl. of the Tudors, New-York 1899.

Ward, A Hist. of Engl. Dram. Lit. (Lond. 1899), III.

Wurzbach, Phil. Massinger (Shak.-Jahrbuch XXXVI).

I. Geschichte der Tragödie.

Die Fatall Dowry ist nach der Aussage eines neueren Herausgebers der Dramen Massingers[1]) ein Stück, das jetzt noch Jahr für Jahr mit wachsendem Interesse gelesen wird. In Deutschland ist durch eine erst vor kurzem veröffentlichte Neubearbeitung[2]) die Aufmerksamkeit auf das Original gelenkt worden.

1. Verfasser.

Als Verfasser sind auf dem Titelblatte des ältesten Druckes: P. M. und N. F. genannt. Es dürfte ausser Zweifel sein, dass wir in den abgekürzten Namen Philip Massinger und Nathaniel Field zu erblicken haben, wie dies allgemein angenommen wird.

2. Zeit des ersten Druckes.

Gedruckt wurde das Drama zum ersten Male im Jahre 1632,[3]) nachdem es vorher schon öfter aufgeführt worden war.[4])

3. Zeit der Abfassung.

Das Jahr der Abfassung kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Man glaubt aus äusseren Umständen schliessen zu dürfen, dass die Tragödie vor dem Jahre 1620 entstanden ist. Zu diesem Schlusse kommt Malone,[5]) der darauf hinweist, dass das Drama in Sir H. Herbert's Officebook noch nicht aufgenommen ist, ausserdem weder einen Prolog noch

---

[1]) Cunningham, Einl. Näheres über die Ausgabe s. S. 7.

[2]) s. S. 5.

[3]) Nach Greg (A List of Engl. Plays written before 1643) ist dieser Druck vorhanden in: Brit. Mus., Bodl., U.L.C. und Dyce-Collection.

[4]) *As it hath beene often acted at the Priuate House in Blackefryers, by his Maiesties Seruants.*

[5]) The Plays of Phil. Mass., ed. by W. Gifford (Lond. 1813) III, 355.

einen Epilog enthält. R. Boyle[1]) meint, die Abfassungszeit müsse vor 1619 fallen, da sich Field, der Mitarbeiter Massingers, in diesem Jahre von der Bühne zurückgezogen habe. Vorsichtiger drückt sich Fleay[2]) aus: *He seems to have left acting at Burbadge's death* (d. h. 1619), *as his name never occurs exept after Burbadge's in any list.*

Wir werden demnach wohl nicht fehlgehen, wenn wir die Fatall Dowry zu den frühesten Stücken von Massinger und Field rechnen, zu denen auch die vor 1620 entstandene Tragödie „The Virgin-Martyr" gehört, ein Stück, das mit dem unsrigen einen ins Gewicht fallenden Umstand gemein hat, dass es nämlich ebenfalls Prosaszenen enthält, welche Tatsache uns — mit Ausnahme einer kurzen Szene in „The Emperor of the East"[3]) — in keinem der späteren Dramen Massingers entgegentritt.

4. Ausgaben.

Die Fatall Dowry ist in folgenden Ausgaben vorhanden[4]):

1. The Dramatic Works of Phil. Massinger. — Compleat. In four volumes. Revised, Corrected, and all the various Editions collated, by Thom. Coxeter, With Notes Critical and Explanatory, of various Authors. To which are prefixed, Critical Reflections on the Old English Dram. Writers. Addressed to Dav. Garrick Esq. (London 1761) 4 vol.

Diese Ausgabe wird zusammen mit der folgenden, von Mason hergestellten, von Gifford sehr ungünstig beurteilt. Mit Bezug auf unser Stück trifft dieses Urteil nicht ganz zu; die Zahl der unrichtigen Lesearten ist nicht gross, die eine oder andere Verbesserung des Textes aber dürfte Gifford gerade Coxeter zu verdanken haben.

2. The Dramatick Works of Phil. Massinger. Complete in four volumes. Revised and corrected, with notes critical

[1]) Dict. of Nat. Biogr. 37, 15.

[2]) A Biographical Chronicle of the English Drama (Lond. 1891) I, 208. Vergl auch Koeppel, Quellenstudien zu den Dramen Chapmans, Massingers und Fords 134—137.

[3]) IV, 4; Giff. S. 317: Enter Empiric.

[4]) Sie wurden sämtlich von mir eingesehen. — Aus den Angaben des Katalogs des Brit. Mus. sowie des DNB ist nicht klar zu erkennen, ob unser Stück in den zitierten Ausgaben enthalten ist.

and explanatory. by John Monck Mason Esq. To which are Added, Remarks and Observations of Various Authors Critical Reflections on the Old Dramatick Writers and a short Essay on the Life and Writings of Massinger, inscribed to Dr. S. Johnson (London 1779). 4 vol.

Der Herausgeber schreibt die von seinem Vorgänger, Coxeter, herrührenden Anmerkungen, acht an der Zahl, wörtlich ab, ohne sich auf ihn zu berufen; zu diesen acht fügt er noch zwölf hinzu. Auch in der Ueberlieferung des Textes stimmt er in der Hauptsache mit jenem überein; wir finden bei ihm die nämlichen Abweichungen wie bei Coxeter, sogar in der Schreibung gehen sie beide miteinander; nur hat Mason eine Vorliebe für gewisse Schreibungen, z. B. schreibt er stets: tho' für though. Diese ältere Ausgabe — eine andere kann wohl nicht gemeint sein — bezeichnet er als gänzlich verfehlt: Es seien viele schwere Versehen des alten Textes einfach stehen geblieben, während andere eine fehlerhafte Verbesserung erfahren hätten. Von seiner eigenen jedoch hofft er, dass sie „als korrekter befunden werde als die beste unter jenen, welche bis jetzt von irgend einem früheren Dramatiker veröffentlicht worden seien.“ Gewiss ein widerliches Eigenlob, das in Anwendung auf die Fatall Dowry jeglicher Berechtigung entbehrt.

3. The Plays of Phil. Massinger. . . . With notes critical and explanatory, by W. Gifford. 4 vol. (London 1805.)

Alle Kritiker sind darin einig diese Ausgabe als die vorzüglichste anzusehen; einer[1]) nennt sie sogar die beste, die von einem englischen Schriftsteller überhaupt hergestellt wurde. Wir können diesem Lobe nicht uneingeschränkt zustimmen. Die Fatall Dowry wenigstens ist nicht frei von Versehen und die Anmerkungen, so treffend sie im allgemeinen sind, lassen mehrere schwierige Stellen unberücksichtigt.

Diese Ausgabe erlebte zwei weitere Auflagen aus den Jahren 1813 und 1840.

4. The Modern British Drama in 5 Volumes; vol. I Tragedies (Lond. 1811), S. 230—257.

Ein genauer Abdruck des Textes von Gifford, wie in der Einleitung erwähnt ist.

[1]) Cunningham, Einl. S. 19.

5. The Dramatic Works of Massinger and Ford with an Introduction by Hartley Coleridge (Lond. 1848) S. 265—289.

Geht ebenfalls auf Gifford zurück. Diese Ausgabe zeichnet sich durch zahlreiche literarische Anmerkungen aus.

6. The Plays of Phil. Massinger. From the Text of W. Gifford. With the addition of the tragedy „Believe as you list.“ Edit. by F. Cunningham (London [1871]).

7. The Best Plays of the Old Dramatists. Edited by A. Symons. 2 vol. (The Mermaid Series) 1887—89.

Gute Abdrucke des Gifford'schen Textes mit einigen selbständigen Erklärungen.

Einen kleinen Auszug mit Hervorhebung von Sentenzen gibt: Beauties of Massinger (London 1817).

Aus dem ersten Akt ist eine längere Stelle genommen, beginnend mit: See, Sir, our advocate (I, 2); dann folgt eine Auswahl von sentenzenhaften Stellen, die nicht gerade die schönsten darstellen.

In den „Plays of Phil. Massinger“ adapted for family reading and the use of young persons by the omission of objectionable Passages (London 1830) ist unser Stück nicht enthalten.

5. Ausgaben mit Änderungen.

1. The Fatal Dowry a Tragedy, in Five Acts, by Phil. Massinger. Altered and adapted for Representation, as performed at the Theatre-Royal, Drury-Lane, Jan. 5, 1825.

Auf diese gehen zurück:

2. The Fatal Dowry, a Tragedy, in five Acts, by William (!) Massinger (London [1869 ?]), in Lacy's Acting Edition, und

3. The Fatal Dowry, by William (!) Massinger (London [1883 ?]) in Dicks' Standard Plays.

6. Umarbeitungen.

Die Fatall Dowry erfreute sich bei den Schriftstellern bis auf unsere Tage grosser Beliebtheit, indem sie mehreren in England und auf dem Kontinente den Stoff für neue Dramen lieferte. Zu diesen gehören:

1. The Fair Penitent von Nich. Rowe[1]).

2. The Insolvent or Filial Piety, A Tragedy Acted at the Theatre in the Hay-Market (By Authority) Under the Direction of Mr. Cibber. Written by the Late Aaron Hill, Esq., Author of Merope, Partly on a Plan of Sir Will. D'Avenant's and Mr. Massengers (!) (London 1758).

3. „Der Graf von Charolais“ von Richard Beer-Hofmann (einem Anhänger der Jungwiener Schule)[2]).

7. Übersetzungen.

Auch in die wichtigsten Sprachen des Kontinents ist unser Stück übertragen worden:

1. Ins Deutsche von dem Grafen von Baudissin unter dem Titel: „Die unselige Mitgift.“ [3]) Der bekannte Shakespeare-Übersetzer zeigt sich auch hier als gewandter Überträger; seine Verse sind in hohem Grade dichterisch. In den Anmerkungen gibt er treffliche Winke für die Erklärung dunkler Stellen. Auffallend mag nur erscheinen, dass er Wendungen, die ihm anstössig klingen, gerne in milderer Form, durch andre Bilder wiedergibt; dies ist besonders der Fall in II, 2, wo Beaumelle ein ziemlich leichtfertiges Gespräch mit ihren beiden Dienerinnen über die Bedeutung der Ehe führt. So übersetzt er:

To lye with their husbands[4]) (Giff. S. 386) mit:

Um ihren Gemahl zu lieben;

One may beare any mans children, Tother must beare no mans (Giff. S. 387):

Die eine kann lieben, wen sie Lust hat, die andre nicht;

A husband in these dayes is but a cloake to bee oftner layde vpon your bed, then in your bed (Giff. S. 388):

Ein Mann ist in diesen Zeiten nur wie ein Mantel; man bedarf ihn auf der Strasse, aber nicht im Zimmer;

---

1) Plays written by Nich. Rowe (London 1736). II.

2) Trauerspiel in 5 Akten (Berlin 1905); kurz vor Weihnachten 1904 im „Neuen Theater“ in Berlin zum ersten Male aufgeführt.

3) In „Ben Jonson und seine Schule“ (Leipzig 1836) II.

4) Ich zitiere nach dem ältesten Drucke v. J. 1632 (Brit. Mus.).

but seldome or neuer let him couer you (Ebd.):
Aber ihr müsst immer bereit sein, ihn abzuwerfen;
. . . **where not alone the louer**
Brings his Artillery, but vses it (III; Giff. S. 402/3):
Wo man mit sichrer Karte triumphiert;
Like George a horse-backe (III; Giff. S. 418):
Fängst sie wie Mars und Venus nicht im Netz?

2. Ins Französische von E. Lafond unter dem Titel: La dot fatale.[1])

Er hat die Verse des Originals in Prosa übertragen, die dem Charakter der Dichtung sehr nahe kommt; seine Einleitung verrät wenig Selbständiges. Kleine Ungenauigkeiten, wie Auslassungen, kommen hie und da vor: I, 1 (Giff. S. 359) fehlt:

Dare you euer hope for like oportunity?

Unrichtig ist übersetzt: III, 1 (Giff. S. 421):
How thou dost racke vs by the very hornes?
mit: Comme tu nous déchires avec nos propres armes!
Vergl. Baudissin: Und zerrt uns an dem eignen Horn dahin!

8. Anklänge.

Anklänge an die Fatall Dowry finden sich nach Wurzbach[2]):

1. in der Tragödie *Zara* von dem oben genannten A. Hill und

2. in The Lady's Triall von J. Ford, wo die Figur des Aurelio viele Züge von Romont tragen soll. Hier wird auch auf „L'Affaire Clémenceau" von Al. Dumas fils, als eine ganz moderne Darstellung der Intrigue unseres Stückes verwiesen.

9. Aufführungen.

Über die Schicksale der Fatall Dowry auf der Bühne wissen wir nichts Bestimmtes. Sicher ist nur, dass sie, wie aus der Angabe auf dem Titelblatte des ältesten Druckes zu

---

[1]) Contemporains de Shakspeare (Paris 1864).
[2]) Shakespeare-Jahrbuch XXXVI, 192—198.

ersehen ist,[1]) schon vor der Drucklegung öfters aufgeführt wurde, und dass sie in neuerer Zeit in allerdings veränderter Gestalt[2]) einige Aufführungen erlebte.

II. Die Tragödie als Kunstwerk.

a) In ihrem dramatisch-technischen Aufbau.

1. Idee.

An die Spitze der folgenden Untersuchung stellen wir die Frage nach der Idee, welche unserer Tragödie zu grunde liegt. Mehr als irgend ein Dramatiker seiner Zeit hat nämlich Massinger den Grundsatz befolgt, durch das Drama einen abstrakten Gedanken zu beweisen, aus jedem Drama in feierlicher Weise eine Moral sprechen zu lassen.[3]) Er begnügt sich nicht damit, durch blosse Vorführung eines dramatischen Geschehnisses eine Reinigung der Gefühle herbeizuführen, nein, von vornherein wird alles, Handlung, Dialog, Charaktere, auf diese Moral zugeschnitten;[4]) ja, manchmal, wenn er fürchtet, dieselbe könnte nicht deutlich genug zum Vorschein kommen oder wieder in Vergessenheit geraten, weist er auf sie ebenso laut wie plump hin.

Die in unserem Stücke verkörperte Idee kann man ungefähr in dem Satze ausdrücken: Schönheit und Reichtum ohne Tugend bringen nur Verderben. Wo das gute und das böse Prinzip mit einander in Konflikt geraten, erstrahlt das erstere in überreichem Glanze, während das letztere den höchsten

---

[1]) s. S. 1 Anm. 4.

[2]) s. S. 4 und Genest, Some Account. IX, 287/288 und 322.

[3]) *This author endeavoured to embody an abstract principle.* (Hazlitt, Eliz. Litt. 136.)

[4]) In fast gleicher Weise äussert sich Courthope, A History of Engl. Poetry. (London 1903), IV, 351: *Every one of his plays has, as its initial motive, a fixed moral idea or situation, which determines the course of action, the grouping of the characters and even the style of the sentiment and diction.*

Grad der Verworfenheit darstellt. Die Träger des Prinzips, die Personen, erscheinen uns so manchmal nicht mehr als rein natürlich empfindende und handelnde Menschen, sondern als gedachte, abstrakte Wesen. Der Hauptvertreter des guten Prinzips, Charalois, treibt die Kindesliebe soweit, dass er sich unmännlich zeigt, während die Gattenliebe ihn so ganz einnimmt, dass er auf der einen Seite wie ein unerfahrener Knabe urteilt, auf der anderen, dem Freunde gegenüber, ein völlig befremdendes, schroffes Wesen an den Tag legt. Seine so überschwänglich gefeierte Tugend sieht darum mehr wie Schwachheit aus. Anderseits sind dessen Gegenspieler, Beaumelle und Nouall jun., so nichtswürdig, dass wir kein Fünkchen Mitgefühl für sie hegen.

Den Preis der Tugend hören wir zu wiederholten Malen:

Romont: . . . . I can melt, you see,
And prize a vertue better then my life:
For though I be not learnd, I euer lou'd
That holy Mother of all issues good,
Whose white hand (for a Scepter) holdes a File
To pollish roughest customes . . .[1]) —
Rochfort: Where heauenly vertue in high blouded veines
Is lodg'd, and can agree, men should kneel downe,
Adore, and sacrifice all that they haue.[2]) —
Charalois: This beautie being your daughter, in which yours
I must concieve necessitie of her vertue
Without all dowry is a Prince's ayme.[3]) —
Pontalier: I receiue
The uengeance which my loue, not built on uirtue,
Has made me worthy, worthy of.[4])

2. Stoff.

In welchem dramatischen Stoffe hat nun der Dichter diese Idee verarbeitet? Die eigentliche dramatische Fabel ist dem Titel des Stückes zufolge der Inhalt von Akt III und IV. Er ist kurz folgender:

---

[1]) II, 2; Giff. S. 394.
[2]) Ebenda; S. 397.
[3]) Ebenda; S. 399.
[4]) V, 2; Giff. S. 463.

Ein edler Jüngling hat die Tochter eines reichen Edelmannes geheiratet, in der er das Bild der Tugend erblickt. Diese hat aber aus früheren Zeiten einen Liebhaber, mit dem sie den intimen Verkehr fortsetzt. Warnungen seitens eines Freundes bringen nicht die gewünschte Wirkung auf den Gatten hervor. Da ertappt dieser selbst das Liebespaar auf frischer Tat. Der Verführer fällt im Zweikampfe; die Ehebrecherin, vom eigenen Vater zum Tode verurteilt, stirbt von der Hand des betrogenen Gatten.

3. Quelle.

So wie uns der Stoff vorliegt, erinnert er zunächst an italienische Novellen. Geht man jedoch der Sache weiter nach, so findet man diese Variante weder bei Boccaccio, Firenzuola, Sacchetti, Bandello, Giraldi Cinthio, Massuccio Salernitano, noch auch in Painter's Palace of Pleasure, den Massinger für „The Picture" benützt hat.

Es drängt sich uns nun der Gedanke auf, ob Massinger sich nicht etwa bei den spanischen Novellisten und Lustspieldichtern diesen Stoff geholt hat. Der Einfluss dieser Gattung der spanischen Literatur ist ja, wie durch Stiefel[1]), Koeppel[2]), Bahlsen[3]), Underhill[4]), Mart. Hume[5]) dargetan wurde, besonders im Zeitalter der Elisabeth ein ziemlich bedeutender gewesen.

In erster Linie ist es Cervantes, der nach den Ausführungen Bahlsens den englischen Dramatikern jener Zeit, vor allem Beaumont und Fletcher, viele Anregungen gab. Tatsächlich hat der Ausdruck:

Away, thou curious impertinent!

(III, 1; Giff. S. 418.)

den Herausgeber Gifford veranlasst, auf die Novelle, betitelt „Curioso impertinente" [6]) (cap. XXIII—XXV, 2. Hälfte)

---

[1]) Die Nachahmungen span. Kom. in England unter den ersten Stuarts (Arch. f. d. Stud. d. neu. Spr. 99, 271).

[2]) Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonsons etc. (Münch. Beitr. 11).

[3]) Spanische Quellen der dram. Lit., besonders Englands zu Shakespeares Zeit (Z. f. vergl. Lit. VI, S. 151—159).

[4]) Span. Lit. in the Engl. of the Tudors (New-York 1899).

[5]) Spanish Influence on English Lit. (London 1905), Chap. IX.

[6]) Vergl. Koeppel, Quellenstud. (Strassburg 1897) 134—137.

als auf „eine in Massingers Zeit viel gelesene und bewunderte“ Novelle aufmerksam zu machen. Doch bieten sich uns keine weiteren Anhaltspunkte, die uns berechtigten, in dieser Novelle eine Quelle für unser Stück zu erblicken.

Zwischen IV, 2 der Fat. D. und dem Entremes von Cervantes „El viejo zeloso“, hat man ebenfalls einen Zusammenhang erkennen wollen.[1] Doch erscheint auch dies sehr zweifelhaft. Das gemeinsame Moment ist nur, dass Donna Lorenza in Gegenwart ihres alten Gatten in ein anstossendes Zimmer geht, wo sich ihr Galan befindet, worauf sie mit ihrer neben dem Alten stehenden Nichte ein Zwiegespräch anknüpft. Auch hat Lorenza, wie Beaumelle, zu schnell in die Ehe eingewilligt: *Fuì mas presta al obedecer, que al contradecir.*

Vergl. Fat. D.:

> You will say and truely,
> My father found too much obedience in me.[2])

Zahlreicher und augenfälliger sind die Beziehungen, die zwischen der Fatall Dowry und einer anderen Novelle Cervantes' bestehen, dem Amante liberal. Diese Erzählung lieferte, wie Martin Hume[3]) dartut, den Stoff zu: A Very Woman, einem von Fletcher und Massinger gemeinsam hergestellten Stücke. Der Held Ricardo, the Generous Lover,[4]) erinnert in den Hauptzügen an den edlen Charalois; sein Gegenspieler, Cornelio, ist dem Nouall jun. fast „aus dem Gesichte geschnitten“. Während Ricardo sich durch höhere Geburt, vornehmere Gefühle und erprobte Tüchtigkeit auszeichnet, ist Cornelio ein fader Geck, ein *point-de-vice in his attire, with white hands, curly locks, mellifluous voice, amorous discourse — made up, in short — of amber and sugar-paste, garnished with plumes, and brocade* . . . .

Auch dieser Galan wird von seinem Gegner wegen seines weibischen feigen Benehmens verhöhnt. Ricardo ruft ihm zu:

---

[1]) s. Koeppel, Quellenstud. (Strassburg, 1897.) 134—137.

[2]) III, 1; Giff. S. 404, Z. 10.

[3]) a. a. O., S. 277.

[4]) Ich zitiere nach der engl. Uebersetzung von W. K. Kelly (London 1881).

„'Tis plain, indeed, how little thou esteemest it (i. e. life), since thou wilt not budge to defend it for fear of ruffling the finical arrangement of thy pretty attire“.

Vergl. The Fatall Dowry:

Beaumont: *No, he feares his cloaths, more then his flesh.* (IV, 2; Giff. S. 436) und Pontalier: *Oh no, 'twould spoyle their cloathes, and put their bands out of order.*[1])

Wie eine Charakteristik des Tun und Treibens Noualls klingen die Worte, die der nämliche Ricardo an Cornelio richtet:

„Go, play among thy mother's maids; they will help thee to dress thy locks and take care of those dainty hands that are fitter to wind silk than to handle a sword.“[2])

Cornelio rührt sich bei diesen Worten nicht; er starrt jenen an, als ob er verzaubert wäre, auch hierin ein getreues Abbild Noualls.

Auch in Einzelheiten ist eine Übereinstimmung zu erkennen. So ist die Leonisa, die Geliebte der beiden Jünglinge, die schönste von Sizilien wie Beaumelle „der Stern von Dijon, der Abglanz von ganz Frankreich“. Ricardo tritt seinem Rivalen die Geliebte ab in derselben Weise, wie Rochfort einander die aus der Haft befreiten Freunde und später dem Charalois seine Tochter vorstellt: *„See, Cornelio, here I present to you . . ., and here, beauteons Leonisa, I present to you him“;* vergl. The Fat. D.

> Rochfort: I giue him you,
> And Charolois. I giue you to your friend[3])

und

„Take her, O fortunate youth, take her; and if your understanding can reach the height of comprehending the greatness of her worth, esteem yourself the most fortunate of mankind. With her I will give you my whole share of what Heaven has bestowed on us all.“

Vergl. Rochfort:

> This is my onely child: what shee appeares,
> Your Lordship well may see her education,

1) II, 2; Giff. S. 390.
2) Ebenda.
3) II, 2; Giff. S. 397.

Followes not any; for her mind, I know it
To be far fayrer then her shape, and hope
It will continue so: if now her birth
Be not too meane for Charolois, take her
This virgin by the hand, and call her wife,
Indowd with all my fortunes.[1])

Nach all dem kann wohl nicht bestritten werden, dass unserem Dichter bei der Abfassung seines Stückes die erwähnte Erzählung Cervantes' vorgeschwebt hat. Die Frage nach der Quelle für den ganzen Verlauf der dramatischen Intrigue ist allerdings damit noch nicht beantwortet; dass dieselbe nach dem ganzen Kolorit bei den Spaniern zu suchen ist, dürfte wohl anzunehmen sein, wenn man nicht mit der Möglichkeit rechnet, dass die dramatische Fabel bei ihrer grossen Einfachheit vom Dichter selbst erfunden wurde.

Mit Bestimmtheit kann eine Quelle nur für die beiden ersten Akte, welche eigentlich nur die Exposition des Stückes bilden, bezeichnet werden. Die edle Selbstaufopferung Charalois' ist, worauf schon Langbaine[2]) und Hazlitt[3]) aufmerksam gemacht haben, der Geschichte des Cimon von Athen entnommen, wie sie bei Valerius Maximus[4]) erzählt wird:

Bene egissent Athenienses cum Miltiade, si eum post trecenta millia Persarum Marathone devicta, in exilium protinus misissent, ac non in carcere et vinculis mori coegissent. Sed, ut puto, hactenus saevire adversus optime meritum abunde, non duxerunt. Imo ne corpus quidem ejus, sic expirare coacti, sepulturae prius mandari passi sunt; quam filius eius Cimon eisdem vinculis se constringendum traderet. Hanc hereditatem paternam maximi ducis filius, et futurus ipse aetatis suae dux maximus, solam se sortitum, catenas scilicet et carcerem, gloriari potuit.

Auch Plutarch und Nepos überliefern diese Geschichte, beide im Leben des Cimon.

4. Verwertung des Quellenstoffes.

Die Erzählung benützte Massinger, der geschichtliche Stoffe mit Vorliebe für seine Dramen verwertete, in der Weise,

---

[1]) II, 2; Giff. S. 398/399.

[2]) s. Koeppel, Quellenstudien etc. 1897.

[3]) Elizab. Lit. 131.

[4]) Dictorum Factorumque Memorabilium, lib. V, De Ingratitudine, Externa 3.

dass er die Hauptperson des Stückes, die bei ihm den Namen Charalois (Charolois) führt, zum Sohne eines hervorragenden Marschalls von Burgund machte und auf die beiden übertrug, was von dem römischen Schriftsteller bezüglich des Cimon und des Miltiades berichtet wird. Ob unser Dichter einen bestimmten Marschall von Burgund, der unter Karl dem Kühnen gegen den *subtill Fox of France, the politique Lewis* (I, 2; Giff. S. 371) bei Gransen, Murten und Nancy (a. a. O., S. 372) kämpfte, im Auge hat, ist nicht festzustellen. Zeitgenössische Schriftsteller wie Commines,[1]) Olivier de la Marche[2]) und neuere Geschichtsschreiber wie Dändliker[3]) nennen keinen Marschall dieses Landes, der sich in dem erwähnten Kriege ausgezeichnet hätte. Es scheint, dass Massinger von dem grossen Ereignis der Burgunderkriege, in denen der gefeierte Herzog Karl ein so trauriges Ende fand, als einem für die Tragödie sehr geeigneten Stoffe ausgegangen ist, um alle anderen Persönlichkeiten, wie den toten Marschall, seinen Sohn Charalois, den er nach dem Herrscher benennt *(with whose misfortunes I beare his name,* a. a. O., S. 373), Romont, Rochfort, Nouall zu erfinden, ein Verfahren, das er in einer anderen Tragödie, in dem „Unnatural Combat“, ebenfalls einschlägt. Auch hier wird durch das selbstlose Eintreten eines Kindes, einer Tochter, ein Vater, der, ein verdienter Admiral, des Verrats am Vaterlande bezichtigt und in den Kerker geworfen worden ist, aus der Gefangenschaft befreit. Es ist ungefähr dieselbe Anklage, die gegen Themistocles erhoben wurde. Wie in der Fat. D. geht unser Dichter von einem geschichtlichen Ereignis der neueren Zeit aus, nämlich dem Zuge Karls V. gegen Tunis, ohne den Admiral mit Namen zu nennen, während er den übrigen Personen ebenfalls französische Namen, zum Teil fast gleichlautende, wie Beaufort sen., Beaufort jun., Malefort sen., Malefort jun., Chamont, beilegt.[4]) Der Gedanke, den

---

[1]) Sur les principaux faicts et gestes de Loys XI et Charles VIII.

[2]) Chevalier delibere.

[3]) Geschichte der Schweiz II, 192.

[4]) Es sei darauf hingewiesen, dass die Namen der Hauptpersonen unseres Stückes französische Städtenamen sind; so Rochfort für Rochefort, Charalois, ehemalige Grafschaft, welche 1390 an Burgund fiel und nach

Helden des Stückes als den Sohn eines Marschalls, der in dem grossen Ereignis der Burgunderkriege unter dem gefeierten Karl dem Kühnen für sein Vaterland stritt, vor uns treten zu lassen, ist für die weitere Entwickelung der Tragödie sehr vorteilhaft, indem so ein würdiges, höheres Milieu geschaffen, und das Interesse an dem Helden gesteigert wird.

5. Handlung.

Welches ist nun die dramatische Handlung unseres Stükkes? Diese ist, wie in den meisten Stücken unseres Dichters, klar und durchsichtig und entwickelt sich in raschem Tempo. Das Stück beginnt mit Gerichtsszenen, in denen der Held, Charalois, ein edler Jüngling, im Bunde mit seinem älteren Freunde Romont die Freigabe der Leiche seines wegen Schulden im Gefängnisse gestorbenen Vaters, eines um sein Vaterland hochverdienten Marschalls, durchzusetzen sucht, was er aber nur unter Verzicht auf seine persönliche Freiheit erreicht, während sein Freund wegen Beleidigung der Richter ebenfalls im Gefängnisse zurückgehalten wird (Akt I, 1 und 2). Zu Beginn des nächsten Aktes hören wir aus dem Munde Pontalier's und Malotine's, zweier Freunde des Rivalen unseres Helden, das Lob seiner edlen Tat, und sehen diesen an der Leiche des Vaters, die nun zu Grabe getragen wird, weinen (II, 1). Die 2. Szene führt uns in das Boudoir Beaumelle's, der Tochter des früheren Gerichtspräsidenten Rochfort, wo wir diese mit ihren beiden Dienerinnen Florimel und Bellapert in einer ziemlich bedenklichen Unterhaltung über die Bedeutung der Ehe treffen, zu denen sich dann ein junger Geck, Nouall jun., der Sohn des Nachfolgers Rochfort's, mit seinem Gefolge gesellt, um seiner Geliebten, Beaumelle, seinen Gruss zu entbieten. Hierauf werden wir Zeugen der von Rochfort durch Zahlung des Lösegeldes herbeigeführten Freilassung des Freundepaares Charalois und Romont und der schliesslichen Vermählung des ersteren mit

---

der sich Karl der Kühne „Graf v. Ch.“ nannte; Romont im schweizerischen Kanton Freiburg von den burgundischen Königen erbaut, Beaumont und Pontalier für Pontarlier.

Beaumelle. Damit beginnt die eigentliche Intrigue unserer Tragödie, die sich folgendermassen abspielt.

Nach der Hochzeit kommt Nouall jun., der Liebhaber Beaumelle's, zu dieser ins Haus und versichert sich zunächst der Beihilfe der Dienerin Bellapert (III, 1a). Deren Herrin erscheint dann, um sich bei ihrem Galan wegen ihrer scheinbaren Untreue zu entschuldigen und ihn zu weiterem ungestörten Liebesgenusse einzuladen.[1]) Romont, der Freund des Gatten, hat zusammen mit der besser gesinnten Dienerin Florimel die beiden abseits belauscht. Da, als diese sich zum Abschied küssen, tritt er hervor, um die junge Gattin wegen des unerlaubten Verhältnisses zur Rede zu stellen, erfährt aber von ihr schnöde Abweisung. Nach einer kurzen Unterredung mit dem Sekretär des Hauses, Beaumont, der voll des Lobes über die Tochter seines Herrn ist, teilt Romont dem eben eintretenden Vater Beaumelle's, Rochfort, in der schonendsten Weise den Vorfall mit. Die Tochter, die alles mit angehört hat, nähert sich den beiden, weiss der Sache eine andere Deutung zu geben, indem sie ihr Benehmen dem jungen Nouall gegenüber als einen Akt der Höflichkeit hinstellt,[2]) und stimmt so den Vater zu ihren Gunsten um. Dieser fordert Romont auf, ihn und seine Tochter künftig nicht mehr mit solchen Verdächtigungen zu belästigen, und weist ihm die Türe, während er letztere noch ermutigt, ihre bisherige Lebensweise fortzusetzen;[3]) so sehr ist er von ihrer Tugend überzeugt.[4]) Es folgt ein kurzer Wortwechsel Romonts mit dem wieder erscheinenden Nouall jun. und dessen Gefolge (Malotine, Liladam, Aymer, Pontalier), bei dem es fast zu Tätlichkeiten kommt. In diesem Augenblicke erscheint Charalois. Nachdem sich die übrige Gesellschaft

---

[1]) *You'l easily finde,*
My passions are much fitter to desire,
Then to be sued to. (Giff. S. 404.)

[2]) *I thought a parting kisse*
From young Nouall, would haue displeasd no more
Then heretofore it hath done. (Giff. S. 412.)

[3]) *Goe*
Call in the gallants, let them make you merry,
Use all fit liberty. (Giff. S. 413.)

[4]) *I haue that confidence in your goodnesse, I* (Giff. S. 413).

entfernt hat, macht Romont dem Freunde seine Enthüllungen über die treulose Gattin, findet aber bei diesem dieselbe unfreundliche Aufnahme wie bei dessen Schwiegervater; auch er sieht in dem Freunde nur einen böswilligen Verleumder der Ehre seiner Frau [1]) nennt ihn einen mit den feinen Sitten unbekannten Mann (vnciuill man, s. u.) und will lieber Romont die Freundschaft kündigen als seine Frau veranlassen, einen Verkehr aufzugeben, den ihr die gute Sitte auferlege.[2])

Die erste Szene des vierten Aktes versetzt uns in das Boudoir des jungen Nouall, der, von seinem Barbier, dem *Perfumer*, dem Schneider und den schon genannten Parasiten umgeben, seine Morgentoilette macht; wir hören dann, wie Pontalier, die sympathischeste Persönlichkeit aus dieser traurigen Gesellschaft, ein wohlmeinender Freund des jungen Gecken, diesem ob seines weibischen Benehmens und der Feigheit, mit der er die ihm von Romont bei dem letzten Zusammentreffen zugefügte Beleidigung hingenommen, bittere Vorwürfe macht.[3]) Auf all dies hat der Galan nur die Antwort:

Ha, ha, would'st ha' me challenge poor Romont?
Fight with close breeches, thou mayst thinke I dare not.
Do not mistake me (cooze) I am very valiant,
But valour shall not make me such an Asse.
What vse is there of valour (now a dayes?)
(a. a. O.; Giff. S. 426.)

---

[1]) *Thou buzzing drone that 'bout my eares dost hum,*
To strike thy rankling sting into my heart . . .
thou 'rt no friend to me,
That must be kept to a wiues iniury. (Giff. S. 419).

[2]) *Heere our long web of friendship I vntwist.*
Shall I goe whine, walke pale, and locke my wife
For nothing, from her births free liberty,
That open'd mine to me? (Giff. S. 420.)

[3]) *Can you rise*
And spend 5 houres in dressing talke, with these? . . . .
I am come to wake
Your reputation, from this lethargy
You let it sleepe in, to perswade, importune,
Nay, to prouoke you, sir, to call to account
This Collonell Romont, for the foule wrong
Which like a burthen, he hath layd on you,
And like a drunken porter, you sleepe vnder.
(IV, 1; Giff. 425.)

Wir sehen weiter, wie Romont die ganze saubere Gesellschaft zur Türe hinausstösst, um dem jungen Nouall unter Androhung des Todes das schriftliche Versprechen abzuzwingen, jeden Verkehr mit Beaumelle aufzugeben. Kaum aber ist Romont weggegangen, so eilt Nouall, von Bellapert aufgefordert, zu einem mit Beaumelle verabredeten Stelldichein, unbekümmert um seinen eben geleisteten Schwur.[1]) Sie treffen sich im Hause des Musikers Aymer, den wir schon in der Umgebung Noualls kennen gelernt haben, der neben seinem eigentlichen Berufe noch den eines Kupplers für bessere Stände ausübt, was der Sekretär Beaumont durchklingen lässt in den Worten:

He is a Gentleman, . . . well receiu'd
Among our greatest Galants . . . . and more of him
I dare not answer. (IV, 2; Giff. S. 432.)

Zufällig begibt sich auch Charalois mit Beaumont dorthin, um die Kunst Aymer's, die er so sehr hat rühmen hören, näher kennen zu lernen. Das junge Paar, das sich in einem anstossenden Zimmer befindet und dessen Nähe nicht ahnt, überlässt sich sorglos dem schönsten Liebesscherz, wobei Beaumelle laut auflacht. Das erste Mal bemerkt Charalois zweifelnd nur:

How's this? It is my Ladies laugh: most certaine
When I first pleas'd her, in this merry language
She gaue me thanks. (a. a. O.; Giff. S. 434.)

Beim zweiten Male jedoch kann er sich nicht mehr zurückhalten; er eilt ins Gemach hinaus und entdeckt seine Frau in der Sünde. Der Verführer sucht zu entfliehen, wird aber von Charalois daran verhindert und zum Zweikampfe herausgefordert. Nach längerem Zögern entschliesst er sich dazu mit den Worten:

Since ther's no remedy
Despaire of safety now in me proue courage
(a. a. O.; Giff. S. 436)

und fällt. — Während Charalois nach Hause zurückkehrt, sind wir Zeugen einer Herausforderung Romonts durch Pontalier

---

[1]) *I swore, that 's all one, my next oath 'ile keepe*
That I did meane to breake, and then 'tis quit.
No paine is due to louers periury.
If loue (Giff. Jove) himselfe laugh at it, so will I.
(IV, 1, Schluss; Giff. S. 431.)

wegen der seinem Herrn, dem jungen Nouall, zugefügten Kränkung (IV, 3). Unterdessen ist Charalois mit seiner Gattin und seinem Sekretär zu Hause angelangt (IV, 4). Sofort entbietet er seinen Schwiegervater, Rochfort, zu sich. Bis zu dessen Ankunft stehen sich die beiden Ehegatten allein gegenüber — das erste Mal auf der Bühne — und geben ihren Gefühlen der Verzweiflung Ausdruck. Beaumelle vergiesst Tränen der Reue über ihr ehrloses Tun[1]) und ist bereit zu sterben, wenn sie nur der Verzeihung des so schwer gekränkten Gatten sicher ist;[2]) dieser, der ihr zuerst das Scheussliche ihrer Handlungsweise vorstellt, ist schliesslich von den schönen Worten der Ehebrecherin ganz gerührt,[3]) sodass er, von Mitleid ergriffen, ihr verzeihen möchte — da trifft Rochfort ein. Alsdann lässt Charalois den Leichnam Noualls herzutragen, bezeichnet sich als den Kläger, Beaumelle als die Angeklagte und fordert den Vater auf, über die eigene Tochter zu Gericht zu sitzen. Dieser, durch den Schwiegersohn über den ganzen Sachverhalt unterrichtet, erklärt, Beaumelle sei schuldig und habe den Tod verdient. Auf die Frage Charalois':

May not what's lost
By her owne fault . . . . be forgotten
In her faire life hereafter? (IV, 4; Giff. S. 443)

entgegnet der richtende Rochfort:

Neuer, Sir.
The wrong that's done to the chaste married bed,
Repentant teares can neuer expiate,
And be assured, to pardon such a sinne,
Is an offence as great as to commit it. (a. a. O.; Giff. S. 443.)

Mit den Worten: *Let her die then!* ersticht Charalois die Ehebrecherin. Sterbend ruft die Getroffene noch aus:

---

[1]) *And beleeue, these teares*
Are the true children of my griefe and not
A womans cunning. (IV, 4; Giff. S. 439.)

[2]) *I yet will equall them (i. e. those fam'd matrones . . . .) in dying nobly,*
Ambitious of no honour after life,
But that when I am dead, you will forgiue me.
(a. a. O.; Giff. S. 440.)

[3]) *O Beaumelle,*
That you can speake so well, and doe so ill! (a. a. O.)

I approue his sentence,
And kisse the executioner: my lust
Is now run from me in that blood, in which
It was begot and nourished.

Sie stirbt. Von Rochfort gefragt: *Is she dead then?* erwidert Charalois: *Yes, sir, this is her heart blood, is it not? I thinke it be*, eine Bemerkung, die uns in diesem Augenblick ziemlich anwidert. Nun bricht der Vater in heftige Klagen über das herzlose Vorgehen seines Schwiegersohnes aus. In demselben Augenblicke dringt der alte Nouall, der eben von dem Tode seines Sohnes gehört hat, mit Gerichtsdienern herein, um den Mörder ins Gefängnis führen zu lassen, sodass der Akt mit dem Weinen zweier Väter, die sich sonst so ungleich sind, an den Leichen ihrer beiden einzigen Kinder schliesst, ein echt tragischer Schluss, der seine Wirkung nicht verfehlt.

Damit sollte die Tragödie zu Ende gehen, da der Gerechtigkeit Genüge geschehen. Allein Massinger hat von der Sühne in der Tragödie eine andere Auffassung. Charalois hat die Todesstrafe an Beaumelle vollzogen, ohne der gesetzmässige Vollstrecker des Urteils zu sein, und hat den jungen Nouall im Zweikampfe erschlagen. Das sind wenigstens formelle Vergehen; also hat er sich deshalb vor den Richtern zu verantworten.

Nach einer Eingangsszene, in der sich Liladam, einer aus Noualls trauriger Gesellschaft, der frühere *compleate Mounsieur* (Giff. S. 450), als Schneider von Beruf entpuppt, welches Handwerk er wieder ergreift, um seine Schulden abzuzahlen,[1]) nachdem wir ebenda vernehmen, wie Pontalier dem alten Nouall Rache für den erschlagenen Sohn verspricht, treten wir in der 2. Szene wieder in den Gerichtssaal wie zu Anfang des Stückes. An der Schwelle finden wir Romont im Gespräch mit Rochforts Sekretär, Beaumont; er ist auf die Nachricht von der Gefangennahme seines Freundes herbeigeeilt, um für dessen Unschuld einzutreten.[2]) In diesem Augenblicke erscheint Cha-

[1]) *Then here our quarell ends.*
The gallant is turn'd Taylor and all friends. (Giff. a. a. O.)

[2]) *'Tis well, and something I can adde to their euidence, to proue*
This braue reuenge, which they would haue cal'd murther,
A noble Justice. (Giff. S. 451.)

ralois, von Gerichtsdienern bewacht, und dieser, von des Freundes Edelmut tief gerührt, erfleht dessen Verzeihung für die zugefügte schwere Kränkung; beide, wieder ein Herz und eine Seele, treten nun, gemeinsam wie ehedem, der kommenden schweren Prüfung entgegen. Von der Anklage des Gattenmordes wird Charalois auf das Zeugnis Rochforts hin freigesprochen. Auch reinigt er sich von dem Verdachte, als habe er hauptsächlich nach der Mitgift Beaumelles getrachtet. In seiner Verteidigung wegen der Tötung des jungen Nouall jedoch verlangt man tatsächliche Beweise. Da tritt Romont vor und zeigt das Schreiben, in dem jener den sträflichen Verkehr mit Beaumelle zugibt. Nachdem diesen auch die Zeugen Aymer, Florimel, Bellapert eidlich bekräftigt haben, erfolgt seine Freisprechung auch von dieser Anklage. In dem nämlichen Augenblicke stösst Pontaliers dem Charalois das Messer in die Brust, während er selbst, von dem rächenden Stahle des Freundes getroffen, hinsinkt. Letzterer wird zur Verbannung verurteilt.

Hinsichtlich des dramatischen Aufbaues fällt uns gleich zu Beginn unserer Tragödie, im 1. und 2. Akt, ein grober Verstoss auf. Diese beiden Akte sind nichts anderes als eine Exposition der eigentlichen Intrigue. Ihr Inhalt sollte darum als die Vorgeschichte des Dramas in einer Eingangsszene nur kurz angedeutet sein. Der Dramatiker darf eben nicht wie der Epiker *ab ovo* anfangen; er kann nur den letzten Moment einer Handlung, deren Anfang vor den Beginn des Dramas fällt, zur Darstellung bringen. Unserem Dichter scheint es weniger auf einen den dramatischen Gesetzen genau entsprechenden Aufbau anzukommen, als auf eine z. T. recht äusserliche Motivierung der Handlung, wobei einzelne Szenen, für sich betrachtet, bedeutendes dramatisches Können verraten. An solchen Szenen sind die beiden ersten Akte sowie der Schlussakt ziemlich reich: die Gerichtsverhandlungen des ersten und fünften Aktes, in denen ein edler Jüngling das eine Mal in Betätigung frommer Kindespflicht mit voreingenommenen Richtern und herzlosen Gläubigern, das andere Mal in seiner eigenen Sache streitet, um sich wegen zweier Vergehen des Mordes, zu denen er getrieben wurde, zu verantworten, haben dem Dichter Gelegenheit gegeben, seine ganze Kraft der Rede

zu entfalten und eine tiefgehende Wirkung auszuüben. Gerade von diesem Gesichtspunkte aus sind diese drei Akte sehr charakteristisch für die Beurteilung des Tragikers Massinger; aber dem wahren Wesen der Tragödie ist diese Art der dramatischen Kunst fremd, weil sie den Eindruck des Äusserlichen macht, weil sie nicht in der Natur des tragischen Vorgangs liegt, sondern mehr von dem Dichter selbst gesucht wird.

Am wenigsten entspricht der Schluss der Tragödie unserem natürlichen Empfinden. Wir finden, dass dieses Gemetzel, diese Leichenschau doch etwas „gemacht" ist, so wohl vorbereitet jeder einzelne Vorgang ist, oder vielleicht gerade weil er so wohl vorbereitet ist.

Hier zeigt sich so recht die Wirkung der Idee des Stückes, von der oben[1]) gesprochen ist. Dem Dichter ist darum zu tun zu beweisen, dass die Übertretung der Gesetze unter allen Umständen Strafe nach sich zieht; selbst wenn die Anwälte des Rechts ein freisprechendes Urteil gegeben haben, ist der Schuldige noch nicht gerettet. Massinger verlangt unbedingte Unterordnung des Willens unter das Gesetz. Daraus erklärt sich dieser nach unserem Empfinden unnatürliche Schluss. Hören wir Courthope:[2]) „*So strong was his* (i. e. Massinger's) *distrust of will left without control, that even when the virtuous Charalois ... has taken into his own hands the punishment of his adulterous wife and her paramour, and has been acquitted by a court of justice, the poet brings him to destruction, and makes him recognise that his death is the consequence of his own aet.*"[3])

Die Hauptschwäche unseres Dramatikers, die er mit vielen seiner Zeitgenossen teilt, besteht darin, dass er das Tragische nicht aus dem inneren Konflikt der Hauptpersonen hervorgehen lässt. Es ist hauptsächlich die Leidenschaft, das echt tragische Moment, das seiner Fatall Dowry vollständig fremd ist. Darum ist auch eine Spannung nahezu ausgeschlossen.

---

[1]) s. S. 7.

[2]) a. a. O., s. S. 7.

[3]) Sterbend ruft Charalois aus: *what's falne vpon me,*
Is by Heauens will, because I made my selfe
A Judge in my owne cause without their warrant.
(V, 2; Giff. S. 463.)

Mit Recht sagt L. Stephen[1]) von ihm *„He fails in dramatic force and brilliance of colour"*. Was Schlegel über Beaumont und Fletcher bemerkt,[2]) trifft auch bei unserem Dichter zu: „Er lässt sich wenig mit der geheimen Geschichte des Herzens ein; er übergeht die ersten Regungen und die allmähliche Steigerung eines Gefühls; er fasst es gleich in seinen höchsten Graden auf und entwickelt alsdann dessen Symptome bis zur Täuschung ergreifend, nur mit einer übertriebenen Kraft und Fülle".[3])

6. Charaktere.

Charalois' Liebe zu Beaumelle wird uns gleich in ihrem höchsten Grade vorgeführt; er erklärt ihr gleich bei seinem ersten Zusammentreffen mit ihr in den glühendsten Worten seine Liebe, und obwohl er keinen anderen Beweis ihrer Gegenliebe hat als das kurze „Ja", ist er überglücklich und wird nicht von dem geringsten Zweifel gefoltert; nicht einmal die Warnungen seines treuen Freundes veranlassen ihn zum Nachdenken. Was Romont in der Szene des Zwistes (III, Schluss) seinem Freunde entgegnet, als dieser ihn fragt: *Wouldst thou haue me be a foole?* das möchten wir ihm auch zurufen: *No, but a man!* Unser Held ist ein Schwächling, kindlich naiv, ohne Erfahrung, leicht aufbrausend vor Zorn und wieder bis zu Tränen gerührt, kurz, ein unmännlicher Charakter. R. Boyle[4]) schreibt in Bezug auf Massingers Originalität: *„His mind was steeped in Shakspere"*. Ähnlich behauptet H. Coleridge:[5]) *„There can be no doubt that Massinger admired and studied Shakspeare"*. Es dürfte ausser Zweifel sein, dass unser Dichter mit seinem Charalois einen zweiten Hamlet auf die Bühne bringen wollte; leider ist die Kopie ziemlich schwach aus-

[1]) Hours in a Library, 2. Aufl., 2. Bd. (London 1892), S. 160.

[2]) 33. Vorlesung über schöne Kunst und Litteratur.

[3]) Sehr richtig äussert sich auch über unser Stück: Ward, A History of Engl. Dram. Lit. (London 1899), III, 39–41.

[4]) On Massinger and the two noble Kinsmen (Transact. of New Shak. Soc. 1880–85, S. 378).

[5]) The Dramatic Works of Massinger and Ford (London 1848), Einl., S. 39.

gefallen. Wie Hamlet hat unser Held die Aufgabe — freilich unter anderen Umständen — dem toten Vater gegenüber in den schwierigsten Verhältnissen die Pflicht des Kindes zu erfüllen; auch er neigt zum Pessimismus, überlässt sich dumpfem Hinbrüten und entschliesst sich schwer zur Tat. — Diese Abhängigkeit von seinem grösseren Zeitgenossen zeigt sich noch in dem Umstande, dass auch unserem Helden ein Freund beigegeben ist, der ihn aus seiner Unentschlossenheit aufrüttelt, nämlich Romont, der in diesem Punkte Horatio gleicht; ferner mag unserem Dichter bei der Abfassung von I, 2, wo die beiden Freunde die Richter zu bewegen suchen, das zu Gunsten der Gläubiger abgefasste strenge Gesetz der Leichenverpfändung etwas zu mildern, IV, 1, von The Merchant of Venice vorgeschwebt haben; die Schlusszene des dritten Aktes endlich, in der Romont seinen Freund vor Beaumelle warnt, erinnert an die Aufgabe, die Jago — *mutatis mutandis* — dem Othello gegenüber übernimmt (Othello III, 3).

Auch die Liebe Beaumelles zu dem jungen Nouall passt nicht recht in den Rahmen der Tragödie. Diese verlangt, dass die Liebe zur Leidenschaft geworden ist. Doch nichts von dem ist an Beaumelle zu bemerken; sie liebt weder aus höchster Neigung — vielmehr nur aus Genusssucht — noch hasst sie den ihr aufgezwungenen Gemahl mit derselben Kraft des Herzens. Dazu hört sie, die Tochter des Gerichtspräsidenten, die ziemlich lüsternen Reden ihrer Dienerin Bellapert mit sichtlichem Gefallen an und schämt sich nicht dem Freunde ihres Gatten gegenüber sehr derbe Worte in den Mund zu nehmen. Für eine solche Dame finden wir kein Wort der Entschuldigung und des Mitleids; wir möchten sie vielmehr als Dirne brandmarken wie sie sich selbst nach ihrem Falle nennt:

Tough I was bold enough to be a strumpet.[1])

Und diese leichtfertige Ehebrecherin spielt sich noch als heldenmütige Frau auf, die durch einen freudig hingenommenen Tod die berühmten Frauen des Altertums überstrahlen will! (IV, 3; Giff. S. 440.) Eine solche Seelengrösse passt nicht in den Charakter der Beaumelle.

---

[1]) IV, 3; Giff. S. 440.

Ganz im Einklang mit dieser Gestalt ist der Buhle Nouall eine Persönlichkeit, die zu sehr von dem Helden absticht. Dieser Gegenspieler ist gar zu inhaltslos, ein Geck, der nur an schönen Kleidern und Frauen seine Freude hat, wie er selbst prahlt (IV, 1; Giff. S. 424):

Like a free wanton iennet i'th meadows,
I looke about, and neigh, take hedge and ditch,
Feed in my neighbours pastures, picke my choyce
Of all their faire-maind mares: but married once
A man is stak'd or pown'd and cannot graze
Beyond his owne hedge.

Dabei ist er eine feige Memme, ohne einen Funken von Männlichkeit,

An vpstart cran'd vp to the height he has (III, 1; Giff. S. 419),

wie Charalois ihn charakterisiert. Nicht weniger als an Beaumelle überrascht uns an ihm seine plötzliche Selbsterkenntnis, als er, von jenem als Verführer entlarvt, zum Zweikampfe herausgefordert wird; da ruft er aus (IV, 2; Giff. S. 436):

I dare not,
I haue already done you too much wrong,
To fight in such a cause.

Am besten geglückt ist die Gestalt Romonts, in dem die Freundesliebe in ihrem schönsten Lichte erstrahlt, sodass sie fast den Helden etwas in Schatten stellt.

Dem Romont entspricht unter Noualls Gefolge Pontalier, der einzige, der seinem Herrn in aufrichtiger Freundschaft ergeben ist und der sich nicht scheut, ihn aus seinem ehrlosen Leben aufzurütteln, um ihn auf die Bahn des Guten zu führen. Dabei schiesst er freilich über das Ziel hinaus, indem er zum Tugendprediger wird. So wenn er den völlig abgestumpften Galan zur Energie anstachelt (IV, 1; Giff. S. 425):

. . . . season now your youth,
With one braue thing, and it shall keep the odour
Euen to your death, beyond, and on your Tombe,
Sent like sweet oyles and Frankincense.

Doch wie kann ein Mann, der für alles Gute so schwärmt, sich in den Dienst eines Nouall stellen und sogar sein Leben für ihn in die Schanze schlagen? Ist hier die Dankbarkeit nicht auf die Spitze getrieben? Romont spricht uns aus der Seele, wenn er ihn fragt (IV, 3; Giff. S. 437):

Are you the Captaine?
The hopefull Pontalier? whom I haue seene
Doe in the field such service, as then made you
Their envy that commanded, here at home
To play the parasite to a gilded knaue
And it may be the Pander.

Der alte Gerichtspräsident, Rochfort, ist ebenfalls keine nach dem Leben gezeichnete Figur; er lässt uns bei aller seiner Gerechtigkeitsliebe und seinem Edelmut ziemlich kalt. Vor allem fehlt es ihm an Erfahrung; ein Greis wie er darf nicht handeln wie ein Jüngling. Zweifel und Misstrauen sind die Früchte des Alters; er aber ist, obwohl gewarnt, der Tochter gegenüber grenzenlos vertrauensselig und bestärkt sie noch in ihrem verbrecherischen Tun. Und was tut er, nachdem der so schwer gestrafte Charalois seinen eigenen Urteilsspruch an der Schuldigen vollzogen hat? Da ergeht er sich in Klagen und Verwünschungen über diesen, anstatt sich selbst anzuklagen, der im Grunde alles Unheil über die Seinen gebracht.

Unter den übrigen Personen der Fatall Dowry verdient noch Nouall sen., der Vater des jungen Galans, unsere Beachtung, ein Richter, der das Recht nach seinen Wünschen beugen möchte; ferner Liladam, ein Schmeichler der gewöhnlichsten Sorte aus dem Gefolge des jungen Nouall; der Musiker Aymer, der Liebespaaren in seinem Hause Unterschlupf bietet; Du Croy, einer von den Richtern, die sich zwischen Recht und Unrecht bewegen; endlich Beaumont, der Sekretär des Hauses Rochfort, ein treuer Diener seiner beiden Herren; und Malotin, ein Freund Pontaliers. Von den Nebenfiguren: *Aduocates, Creditors, Officers, Priest, Taylor, Barber, Perfumer,* beteiligen sich nur die drei Creditors und der Taylor in nennenswerter Weise am Dialog. Stumme Personen, die durch den Leichenzug und die Gerichtsszenen vom 1., 2. und 5. Akt erforderlich sind, sind die vier *Captaines, Souldiers, Mourners.*

---

b) Verglichen mit den Neubearbeitungen.

1. The Fair Penitent.

Unser Stück erfuhr eine erste Neubearbeitung in der Fair Penitent von Nicholas Rowe.[1]) Der spätere Dichter hat im wesentlichen nur den Stoff von Akt III und IV, die Ehebruchsgeschichte, übernommen, im übrigen geht er seine eigenen Wege. Dies ersehen wir schon aus dem Personenverzeichnis. Dem Rochfort entspricht Sciolto, *a Nobleman of Genoa, Father to Calista;* letztere, *The Fair Penitent,* spielt die Rolle Beaumelles. Charalois begegnen wir in Altamont, *a young Lord, in Love with Calista, and design'd her Husband by Sciolto.* Als Freund steht diesem Horatio[2]) zur Seite, dem eine Gattin beigegeben ist in Lavinia, der Schwester Altamonts, ein Gegenstück zu Calista. Altamonts Gegenspieler ist Lothario, *a young Lord, and Enemy to Altamont,* mit seinem Freunde Rossano — die Nouall jun. und Pontalier des alten Stückes. Ausserdem ist noch Lucilla, *Confident to Calista,* genannt und einige Diener Scioltos.

Die Hauptabweichungen zwischen den beiden Stücken bestehen darin, dass der Inhalt von Akt I und II in die Exposition des Dramas verlegt wurde, während Akt V vollständig wegfiel, also ganz im Einklang mit unseren obigen Ausführungen.[3]) Das Stück beginnt mit der unmittelbar bevorstehenden Vermählung Altamonts mit Calista. In diesem Augenblicke befindet sich der Bräutigam zusammen mit seinem treuen Freunde Horatio im Garten seines Schwiegervaters, um auf die glückliche Stunde zu warten, die ihn mit der Braut vereinen soll. Was ist da natürlicher, als dass er noch einen Blick in die jüngste Vergangenheit zurückwirft, wo ihn das Geschick so grausam verfolgt hat? Sein Vater, der sich um seine Vaterstadt so verdient gemacht hat, ein hochberühmter Feldherr,[4])

---

[1]) Dieser Bearbeitung liegt zu Grunde die Ausgabe von 1766 Lond., J. and K. Tonson.

[2]) s. Einl. S. 23.

[3]) s. Einl. S. 20.

[4]) *Before ungrateful Genoa had forgot*
The Merit of thy god-like Father's Arms;
Before that Country which he long had serv'd,
In watchful Counsels, and in Winter Camps .... (I, 1; S. 11/12.)

war in grösster Armut, in Schulden gestorben, sodass seine Leiche von den Gläubigern in Beschlag genommen wurde, während er, der Sohn, gänzlich mittellos, nichts dagegen tun konnte.[1]) Was dann folgte, erfahren wir von Horatio in folgenden Worten (I, 1; S. 12/13):

Yet what thou couldst thou didst,
And didst it like a Son; when his hard Creditors,
Urg'd and assisted by Lothario's Father,
(Foe to thy House, and Rival of their Greatness)
By Sentence of the cruel Law forbid
His venerable Corps to rest in Earth,
Thou gav'st thyself a Ransom for his Bones;
Whit Piety uncommon, didst give up
Thy hopeful Youth to Slaves who never knew Mercy, ...
Heav'n, who beheld the pious Act, approv'd it,
And bade Sciolto's Bounty be its Proxy,
To bless thy filial Virtue whith Abundance.

Kaum hat Horatio geendet, so erscheint der alte Vater, um das Glück des Sohnes voll zu machen. Doch Altamont ist nicht so beglückt, wie man glauben möchte: Zweifel an der Liebe seiner Braut quälen ihn. Lange hat er sie für sich verborgen; jetzt brechen sie gewaltsam hervor (I, 1; S. 14):

When at your Intercession,
Last Night Calista yielded to my Happiness,
Just ere we parted, as I seal'd my Vows
With Rapture on her Lips, I found her cold,
As a dead Lover's Statue on his Tomb;
A rising Storm of Passion shook her Breast,
Her Eyes a piteous Show'r of Tears let fall,
And then she sigh'd as if her Heart were breaking.
With all the tenderest Eloquence of Love
I beg'd to be a Sharer in her Grief:
But she, with Looks averse, and Eyes that froze me,
Sadly reply'd, her Sorrows were her own,
Nor in a Father's Power to dispose of.

Doch versteht es der Alte, Altamont zu beruhigen, indem er auf die weibliche Verstellungskunst und Scham hinweist, und dieser eilt nun, die Braut zum Altar zu führen.

[1]) *My Father's Bounty, and the State's Ingratitude,*
Had stripp'd him bare, nor left him e'en a Grave;
Undone myself, and sinking with his Ruin,
I had no Wealth to bring, nothing to succour him,
But fruitless Tears. (I, 1; S. 12.)

Sowie diese drei den Garten verlassen, tritt ein anderes Freundespaar ein, Lothario und Rossano. Wie uns die erste Szene einen Blick in Altamonts Vergangenheit tun lässt, so enthüllt uns die nun folgende Szene die Vorgeschichte von der Liebe Calistas zu Lothario. Wir erfahren hier, wie die Zweifel des jungen Gemahls nur zu begründet sind. Calista ist nämlich in einer Nacht das Opfer des Verführers geworden; nicht auf das erste Mal, sondern nach langem Widerstreben, nach wiederholten vergeblichen Versuchen hat Lothario das Mädchen zu Fall gebracht (I, 1; S. 16). Dann kam *cold Indifference* und *Reason took her Turn to reign* (ebd.) Der Buhle will nichts mehr von der Geliebten wissen; während sie unter Tränen und Schwüren nach der Ehe verlangt, erklärt er ihr, er wolle ewig ihr Freund bleiben, aber niemals ihr Gemahl werden (ebd.). Auf diese Abweisung hat Calista keine andere Antwort als Verwünschungen; sie schwört, den Betrüger nie wiederzusehen. Allein sie kann ihn nicht vergessen: Bei Tag sucht sie die Einsamkeit auf und der Nacht klagt sie unter Seufzen und Weinen ihr Leid, indem sie händeringend ausruft; *False, false Lothario!* (I, 1; S. 18.) Noch bei den Vorbereitungen zur Hochzeit gilt ihr Denken dem Treulosen: Sie will nicht vor den Altar schreiten, bevor sie ihn über ihren Schritt aufgeklärt, bevor sie ihm ihr Innerstes eröffnet hat; und nochmal will sie ihn sehen, mit ihm sprechen — zum letzten Male. Diese Empfindungen vertraut sie einem Briefe an, den sie ihrer Dienerin Lucilla übergibt, damit sie ihn dem Geliebten einhändige. Diese tut wie ihr geheissen; Lothario liest den Brief und verspricht, zu dem erbetenen Stelldichein zu erscheinen. Da kommt Horatio herzu, der noch vor der Beendigung der Hochzeitsfeierlichkeiten die Kirche verlassen hat; Lothario entfernt sich, lässt aber aus Versehen beim Gehen das Schreiben fallen. Der eintretende Horatio bemerkt es, hebt es auf und liest es. Während er darüber nachsinnt, wie er das drohende Verderben von seinem Freunde abwehren könne, sucht ihn seine Gemahlin Lavinia auf, die gefürchtet hat, es möchte ihn irgend ein Unwohlscin überfallen haben. Auf ihre Frage, was ihn beunruhige, antwortet er nur, sie möge nicht weiter in ihn dringen, da sie sein Geheimnis nur mit Entsetzen

erfüllen würde (I, 1; S. 22). Mit dem Preis der tugendhaften Gattin aus dem Munde Horatios schliesst der erste Akt.

Die Hochzeit ist vorüber. Die junge Frau zieht sich mit Lucilla in die Halle zurück mit grabesfinsteren Cedanken im Herzen: Sie kann ihre unglückliche Liebe zu dem treulosen Lothario nicht vergessen. Den Bitten der Freundin, den unseligen Mann zu meiden und nur für Altamont zu leben, kann sie kein Gehör schenken: Ihr böser Engel treibt sie dazu, sie muss, sie will ihn noch einmal schauen (II, 1; S. 24). Von diesem letzten Zusammentreffen erhofft sie Trost und Stärkung, ihren Schmerz mit Ergebung zu ertragen. Allein ist sie stark genug, dass nicht ihr Groll sich in Liebe verwandle? Wir bezweifeln es, und sie selbst fühlt ihre Schwäche (II, 1; S. 25):

A Woman's Softness hangs about me still.

Ihr, die solche finstere Gedanken im Herzen hegt, naht sich Altamont, der zwar auch von Sorgen gequält wird, diese aber angesichts seiner Gattin zu verscheuchen sucht, indem er er vor Freude aufjubelt. Der Anblick des Gatten gibt Calista nur noch mehr Grund zur Trauer und sie bricht heraus (II, 1; S. 26):

I tell thee, Altamont,
Such Hearts as ours were never pair'd above,
Ill-suited to each other; join'd not match'd;
Some sullen Influence, a Foe to both,
Has wrought this fatal Marriage, to undo us . . . . .

Für sie ist der Hochzeitstag der Tag, an dem „ihr Vater dem Altamont ihre Hand gegeben." Nun erscheint der alte Vater, begleitet von Horatio und dessen Gemahlin, in höchster Festesstimmung. Es ertönt die Musik zu einem Lied von Congreve — ein verschmähter Liebhaber fleht seine Geliebte an, mit ihm Mitleid zu haben und nicht zu entfliehen; dann heisst der Vater alle zum Feste willkommen und fleht des Himmels Segen auf das junge Paar herab. Abseits steht Horatio, der allein um das fürchterliche Geheimnis weiss; er ist in Nachdenken über die Falschheit des Frauengeschlechtes versunken; zum Schlusse kündigt er seine Absicht an, Lothario aufzusuchen, um ihn von der Ausführung seines Vorhabens abzuhalten. Diesen finden wir bereits zusammen mit Rossano vor Scioltos Palaste. Von jenem wegen des Briefes zur Rede gestellt und

vor der Fortsetzung seines sträflichen Verkehrs mit Calista gewarnt, antwortet der Galan in frechem Hohne und fordert schliesslich Horatio zum Zweikampfe für den folgenden Tag (II, 2).

Zu Beginn des dritten Aktes sind wir Zeugen einer Unterredung zwischen Vater und Tochter. Sciolto, dem etwas in dem Benehmen Calistas aufgefallen ist, macht ihr im ernstesten Tone Vorstellungen (III, 1; S. 35):

> **I swear some sullen Thought that shuns the Light**
> **Lurks underneath that Sadness in Visage.**
> **But mark me well, tho' by yon Heav'n I love thee,**
> **. . . . .**
> **Yet shouldst thou . . . . .**
> **E'er stain the Honour of thy Name with Infamy,**
> **I'll cast thee off . . . . .**

Sciolto lässt dann die Tochter allein, die über das harte Los der Frauen laut aufjammert. Nun kommt Horatio, um sich seiner schweren Aufgabe zu entledigen. In der zartesten Weise spricht er zuerst von dem Glück zweier liebenden Gatten. Calista, schuldbewusst und empfindlich, fühlt, wohin er zielt, und verlangt Aufklärung. Als ihr diese in dem Hinweise auf Lothario zu teil wird, nennt sie Horatio einen Verleumder. Um sich zu rechtfertigen, zeigt nun dieser den bewussten Brief vor. Allein auch diesen erklärt sie als böswillig erfunden und zerreisst ihn unter den heftigsten Zornesausbrüchen (III, 1; S. 39). Diese vernimmt der eben herzukommende Altamont. Nach dem Grunde ihres Schmerzes befragt, weist Calista auf Horatio hin. Als beide Freunde sich alleine gegenüberstehen, enthüllt Horatio dem Freunde sein Geheimnis. Doch ist dieser in seiner Liebe zu seiner Gattin so geblendet, dass er in jenem nur den Verleumder sieht und sich sogar zu Tätlichkeiten hinreissen lässt. Schon ziehen sie die Schwerter, als Lavinia als schützender Engel zwischen Gatten und Bruder eilt. Sie halten inne; doch gelingt es ihr nicht, eine Aussöhnung zwischen beiden zustande zu bringen. Altamont geht von Schwester und Freund, um zur Gemahlin zurückzukehren, Horatio beschliesst, mit Lavinia die Stadt, in der er soviel Undank erfahren, zu verlassen (III, 1; S. 45).

Die Brautnacht ist vorüber; der eben am Tag zuvor einem edlen Manne die Freundschaft gekündigt, in der Hoffnung, in

der Armen seiner Frau dafür Ersatz zu finden, sieht sich bitter getäuscht (IV, 1; S. 46):

Oh! last Night!
What has ungrateful Beauty paid me back,
For all that Mass of Friendship which I squander'd?
Coldness, Aversion, Tears, and sullen Sorrow,
Dash'd all my Bliss, and damp'd my bridal Bed.
Soon as the Morning dawn'd, she vanish'd from me,
Relentless to the gentle Call of Love.
I have lost a Friend, and I have gain'd — a Wife!

Von solchen Gedanken gefoltert, geht Altamont aus dem Garten, um an einen einsamen Ort zu fliehen. Die Stunde des verabredeten Stelldicheins ist gekommen: Calista und Lothario treffen sich, wo eben Altamont gestanden. Der Verführer sehnt sich nach neuem Liebesgenusse; allein Calista denkt nur an die Vergangenheit: Jene Nacht, in welcher der Treulose ihr die Ehre geraubt, erscheint in ihrem ganzen Schrecken vor ihr (IV, 1; S. 47):

. . . . . let that Night,
That guilty Night be blotted from the Year . . . . .
For 'twas the Night that gave me up to Shame,
To Sorrow, to perfidious false Lothario.

Sie macht ihm bittere Vorwürfe ob seines treulosen Verhaltens, das sie in die Arme Altamonts getrieben (IV, 1; S. 48):

For thy unmanly Insolence and Scorn,
Urg'd me to do a Deed of Desperation,
. . . . . .
Hadst thou been just, not all Sciolto's Pow'r,
Not all the Vows and Pray'rs of sighing Altamont,
Could have prevail'd, or won me to forsake thee.

Doch Lothario ist es mehr darum zu tun, den gegenwärtigen Augenblick gut auszunützen, was Calista zurückweist mit den Worten (Ebda.):

How didst thou dare to think that I would live
A Slave to base Desires, and brutal Pleasures,
To be a wretched Wanton for thy Leisures,
To toy, and waste an Hour of idle Time with?
My Soul disdains thee for so mean a Tought.

In diesem Augenblicke überrascht sie Altamont, der gerade noch hört, wie seine Frau ausruft (Ebda.):

Hadst thou been true, how happy had I been?
Not Altamont, but thou hadst been my Lord . . . .

Nun gibt sich der Gemahl zu erkennen; es kommt zum Zweikampfe, in welchem Lothario fällt; sterbend rühmt er sich noch seines Sieges in der Liebe (IV, 1; S. 49):

I conquer'd in my Turn, in Love I triumph'd.

Calista, von Scham getrieben, ergreift das Schwert des Getöteten, um es sich in die Brust zu stossen, wird aber von Altamont daran verhindert. Mitten in diese Schreckenszene hinein ertönt, furchtbar wie die Posaune des Gerichts, die Stimme des Vaters, der nach dem Sohne ruft. Und schon ist er Zeuge des grausen Vorfalles (IV, 1; S. 50). Von Altamont in kurzen Worten aufgeklärt, zückt er das Schwert, um die Schuldige zu treffen. Da ist es wieder der so schwer beleidigte Gemahl, der den Schlag aufhält und sogar um Schonung ihres Lebens bittet. Sciolto sieht von einer augenblicklichen Bestrafung ab; doch soll sie der Sühne ihres Vergehens nicht entkommen:

But, mark me well, I will have Justice done;
Hope not to bear away thy Crimes unpunished,
I will see Justice executed on thee,
Even to a Roman Strictness . . . .

Er ist sich klar darüber, dass die Schande, die die Tochter seiner Familie angetan hat, nur mit dem Tode gesühnt werden könne (IV, 1; S. 51). Da meldet ein Diener, dass Rossano, mit dem Äussersten drohend, die Freilassung seines Herrn verlange. Sciolto lässt sogleich die Leiche Lotharios ins Haus schaffen und heisst die Seinigen sich zum Kampfe vorbereiten. Dieser hat sich bereits entsponnen; Horatio und Lavinia sind von der Menge umringt worden. Doch werden sie von den Anhängern Scioltos herausgerissen und stürzen nun ins Haus. Altamont wagt es anfangs nicht, sich dem finster blickenden Horatio zu nähern. Erst als die Schwester für den Bruder um Mitleid fleht, schlägt er die Augen auf und bittet um Verzeihung. Allein Horatio ist hart geworden; er hat es ja zu gut gemeint und ist in seinen Gefühlen zu sehr gekränkt geworden. Als auch alles Flehen der niederknieenden Lavinia umsonst ist, da bricht Altamont das Herz, er sinkt ohnmächtig zu Boden. Jetzt ist Horatio von der Aufrichtigkeit der Reue seines Freundes überzeugt: er reicht dem Wiedererwachenden die Hand, welche dieser dankbar ergreift, ein Lichtstrahl in düsterer Gewitternacht.

Den letzten Akt leitet ein Lied ein, das der Stimmung des Ganzen entspricht, ein Sterbelied. Calista befindet sich in einer Totenkammer an der Leiche des gefallenen Liebhabers, um sich auf den Tod vorzubereiten. Um ihr hiebei behilflich zu sein, sucht sie der Vater auf. Noch einmal nennt die Gefallene ihn „Vater", noch einmal denkt dieser der glücklichcn Tage, wo sie der schönste Schatz seines Alters war, ein Edelstein, der längst verloren gegangen (V, 1; S. 61). Doch jetzt heisst es, ans Sterben denken. Der Tod der Tochter ist für den Vater eine beschlossene Sache. Wie sie ihn wohl hinnehmen wird? Sie ist stark genug, um ihm ins Antlitz zu schauen; bedeutet er ja für sie das Ende der Schande und der Sorge (V, 1; S. 62/63). Mit zitternder Hand drückt der Vater der Tochter den Dolch in die Hand, nach dem sie selbst verlangt, um sofort die Strafe an sich zu vollziehen. Diese Seelenstärke ringt dem Vater Bewunderung ab und lässt die Vatergefühle wieder in ihm erwachen; er verhindert sie an dem tödlichen Stosse. Und noch einmal, wie ehedem, breitet er segnend seine Arme über der Gefallenen aus, noch einmal drückt er sie an sein Herz, um ihr auf ewig Lebewohl zu sagen. Scheidend ruft er ihr zu (V, I; S. 63):

I am summon'd hence, ere this my Friends expect me,
There is I know not what of sad Presage,
That tells me, I shall never see thee more . . . .

Auf diese Szene der Aussöhnung folgt gleich eine andere, die zwischen den beiden Gatten. Kein Wort des Vorwurfs, kein Laut der Klage über sein hartes Geschick kommt Altamont aus dem Munde; er will mit der Büsserin weinen und mit ihr sterben (V, 1; S. 65). Calista, gerührt von dem edlen Sinne Altamonts, sucht ihn für das Leben zu erhalten (V, 1; S. 65).

Oh no! Heav'n has some better Lot in store
To crown thee with; live, and be happy long . . . .

Da bringt Horatio die Kunde, dass Sciolto im Kampfe, den er selbst gesucht, von Lotharios Anhängern zu Tode getroffen sei und nun im Sterben liege. Auf diese Nachricht hin, stösst sich Calista den Dolch in die Brust; Altamont will ihrem Beispiele folgen, wird aber von dem Freunde zurückgehalten. In demselben Augenblicke führt man den sterbenden

Greis herein, der gerade noch rechtzeitig erscheint, um mit der Tochter aus dem Leben zu scheiden. Sie stirbt, nachdem sie Altamont und den Himmel nochmal um Gnade angefleht; ihr folgt der Vater im Tode nach, nachdem er die beiden Freunde zu Erben seiner Güter eingesetzt hat. Altamont jedoch denkt nicht daran, das Erbe anzutreten; er vermacht Horatio sein ganzes Vermögen und sucht sein Teil im Grab. So bleibt nur noch das treue Paar Horatio nnd Lavinia übrig, an dem sich die am Schlusse ausgesprochene Idee des Stückes zeigen soll:

By such Examples are we taught to prove,
The Sorrows that attend unlawful Love;
Death or some worse Misfortune, soon divide
The injur'd Bridegroom from his guilty Bride:
If you would have the Nuptial Union last,
Let Virtue be the Bond that ties it fast.

Mit dem Originale verglichen, bedeutet die Fair Penitent einen entschiedenen Fortschritt. Manches, was wir an jenem auszusetzen hatten, finden wir in diesem Drama verbessert. Besonders legt der spätere Dichter grossen Wert auf die Darstellung des seelischen Lebens, auf die psychologische Gestaltung des Konfliktes. Zu diesem Zwecke verwendet er gerne kurze Monologe, die uns mit der Seelenstimmung der handelnden Personen bekannt machen und meistens sentenziös gehalten sind, so: I, 1; S. 20, wo Horatio, im Besitze des verräterischen Briefes, die „verlorene“ und falsche Calista beklagt. II, 1; S. 28: Horatio stellt Betrachtungen über die Verstellungskunst der Frauen an, während die Hochzeitsfeierlichkeiten ihren Anfang nehmen. II, 2; S. 33: Nach der Unterredung mit Lothario denkt Horatio über die unbegründete Klage der Frauen über die Treulosigkeit der Männer nach. III, 1; S. 35: Calista klagt über das harte Los der Frauen, die in allem die Sklaven der Männer seien. IV, 1; S. 46: Nach der Hochzeitsnacht erscheint Altamont im Garten, tief unglücklich über das lieblose Benehmen Calistas. IV, 1; S. 53/54: Altamont sehnt sich mit der grossen Enttäuschung im Herzen nach dem Tode. V, 1; S. 59/60: Calista, in der Totenkammer, ruft die Geister der Hölle an. V, 1; S. 63/64: Calista gibt sich Todesgedanken hin.

Was der Fatall Dowry in der Ehebruchsgeschichte fehlt, ist hier in reichem Masse vorhanden: Die Leidenschaft. Altamont

wird von glühender Liebe zu Calista getrieben; sie belebt sein ganzes Sein, und als er nicht mehr lieben kann, stirbt er (IV, 1; S. 54):

Love was th' informing, active Fire within,
Now that is quench'd, the Mass forgets to move,
And longs to mingle with its kindred Earth.

Calista ist eine Frau mit allen Schwächen und Gebrechen ihres Geschlechtes, ein Weib, „das von Leidenschaften geblendet und gar leicht zum Übel geneigt ist“ (S. 63). Lange hat sie „dem lüsternen Begehren“ ihres Galans Widerstand geleistet; da in einer schwülen Sommernacht bringt der Werbende das ahnungslose, liebeskranke Mädchen zu Falle. Verzweiflung treibt dann die Verlassene in die Arme Altamonts. Und wieder ist es die Tat der Verzweifelten, wenn sie den Treulosen zum Stelldichein einlädt, das ihren Untergang herbeiführt. Ihr heldenmütiger, freierwählter Tod söhnt uns vollständig mit ihr aus; „ihr wird viel verziehen, weil sie viel geliebt hat“.

Der alte Sciolto entspricht ebenfalls mehr unserem Empfinden als der greise Präsident der Fatall Dowry. Es ist nur zu natürlich, wenn er, der eigentliche Urheber alles Unheils, den Tod sucht und findet. Warum soll es ihm besser ergehen, als den anderen, die er ins Unglück gebracht? Auch daraus, dass er der Gefallenen den Dolch in die Hand drückt, können wir ihm keinen Vorwurf machen; er hat ja auch ihre Hand dem Altamont gegeben und sie so indirekt zur Schande veranlasst; warum soll er ihr jetzt nicht zeigen, wie sie wieder aus derselben herauskommen könne?

Lothario passt ebenfalls besser in den Rahmen der Tragödie als der junge Nouall. Er ist wenigstens kein Feigling, sondern tapfer genug, eine erlittene Beleidigung im Zweikampfe zu rächen (II, 2; S. 33); von Altamont herausgefordert, setzt er sich zu verzweifelter Gegenwehr. Sein Freund Rossano gleicht Pontalier in seinem mutigen Eintreten für seinen Herrn. — Horatio steht seinem Vorbilde Romont etwas nach; er ist weniger ein Mann der Tat wie dieser, sondern mehr der Rede, eine Art Moralprediger.

In nebensächlichen Einzelheiten sind öfter Beziehungen zwischen den beiden Stücken zu erkennen; das zeigen folgende Stellen:

Sciolto sagt zu Altamont (I, 1; S. 14):

Thou hast in Camps and fighting Field been bred,
Unknowing in the Subtleties of Women.

Vergl. Fat. D.

Charalois zu Romont (III, 1; Giff. S. 421):

Thy skill, Romont, consists in camps, not courts.
Farewell vnciuill man . . .

Wie Nouall jun. will auch Lothario nichts von der Ehe wissen: (I, 1; S. 16).

Since I resolv'd . . . .
Never to load it (i. e. Love and Peace of Mind) with the Marriage Chain.

Vergl. Fat. D. (IV, 1; Giff. S. 424):

Nou. I marry? . . . . not I.
. . . . married once
A man is stak'd or pown'd, and cannot graze
Beyond his owne hedge.

Calista willigt in die Ehe mit (I, 1; S. 19).

perfect Obedience to my Father.

Vergl. Fat. D. (III, 1; Giff. S. 404):

My father found too much obedience in me.

Horatio verbietet, wie Romont dem jungen Nouall, Lothario unter Androhung des Todes den weiteren Umgang mit Calista (II, 2; S. 32).

But henceforth, Boy, I warn thee, shun my Walks;
If in the Bounds of yon forbidden Place
Again thou'rt found, expect a Punishment,
. . . . ev'n Death.

Vergl. Fat. D. (IV, 1; Giff. S. 430):

Rom. And here you wish a sudden death may light
Upon your body . . . . . .
If euer more you see her . . . .

Die Einheit zwischen Ehegatten wird fast in denselben Worten geschildert (III, 1; S. 36):

Hor. zu Cal.:

Are you not one? Are you not join'd by Heav'n,
Each interwoven with the other's Fate?
Are you not mix'd like Streams of meeting Rivers,
Whose blended Waters are no more distinguish'd,
But roll into the Sea, one common Flood.

Vergl. Fat. D. (II, 2; Giff. S. 400):

Char. zu Beaum.

And let these teares (an Embleme of our loues)
Like Cristall riuers individually
Flow into one another, make one source,
Which neuer man distinguish, lesse diuide:
Breath, marry, breath, and kisses, mingle soules.
Two hearts, and bodies, heere incorporate . . .

Horatio trägt ein Medaillon mit dem Bilde von Altamonts Vater (III, 1; S. 42).

A kind of venerable Mark of him
Hangs round thee . . .

Vergl. Fat. D. (II, 1; Giff. S. 383):

Char. zu Rom.: Romont,
(Weare thou this medall of himselfe.)

Es findet sich die gleiche Anspielung auf den heissblütigen Italiener:

Altamont zu Calista (V, 1; S. 64):

For thee I have
Forgot the Temper of Italian Husbands.

Vergl. Fat. D. (III, 1; Giff. S. 420):

Char.: I am a Frenchman, no Italian borne.

Auch Calista bedauert, den Altamont nicht früher in seinem eigentlichen Werte erkannt zu haben (V, 1; S. 67):

Had I but early known
Thy wond'rous Worth . . . .

Vergl. Fat. D. (IV, 4; Giff. S. 440):

Beaum. O my fate,
That neuer would consent that I should see,
How worthy thou wert both of loue and duty.

Aus all dem ergibt sich für uns, dass der spätere Dichter den tragischen Konflikt viel innerlicher begründet und entwickelt hat als der Dichter der *Fatall Dowry*. Ist er auch in Einzelszenen nicht so stimmungs- und wirkungsvoll wie der Dichter der Elisabethanischen Zeit, so ist doch der Gesamteindruck ein umso tiefgehender, weil das Kunstwerk einheitlicher ist. Im Gegensatz zu Phelan[1]) und zu Cumber-

---

[1]) **On Phil. Massinger (Diss., Leipz. 1878), S. 60.**

land,[1]) auf deren Ausführungen wir nicht eingehen, um Wiederholungen zu vermeiden, möchten wir darum Rowe die Palme zuerkennen, indem wir das Urteil Dr. S. Johnsons[2]) über die *Fair Penitent* Wort für Wort unterschreiben: *That is one of the most pleasing Tragedies on the stage, where it still keeps its turns of appearing, and probably will long keeps them, for that there is scarcely any work of any poet at once so interesting by the fable, and so delightful by the language. The story is domestic, and therefore easily received by the imagination, and assimilated to common life; the diction is exquisitely harmonious and soft or sprightly as occasion requires.*[3])

2. Der Graf von Charolais.

Auch in der jüngsten Neubearbeitung „der Graf von Charolais"[4]) ist das Original weit übertroffen worden. Der Verfasser bemerkt vor Beginn des Stückes (S. 8): „Die Namen der Hauptpersonen, sowie einige Voraussetzungen der Fabel sind einem alten Stück entnommen, das Philipp Massinger mit Nathanael Field gemeinschaftlich verfasste. Es heisst «The fatal dowry» und erschien in England im Jahre 1632; eine deutsche Übersetzung 1836 bei Brockhaus in Leipzig." Ob der Dichter direkt aus dem englischen Original oder aus der Ubersetzung geschöpft hat, ist nicht angegeben.[5])

Die beibehaltenen Namen sind: Der Graf von Charolais, Hauptmann Romont und Rochfort, Präsident des Parlamentsgerichtshofes, mit dem kleinen Unterschiede, dass der Stand der einzelnen hinzugefügt ist. — Der Name der anderen, sehr wichtigen Hauptperson, Beaumelle, ist in Desirée und der ihres Buhlen Nouall in Philipp geändert. Von den Nebenfiguren

---

[1]) The Plays of Ph. Mass., ed. by W. Gifford (Lond. 1813) III, 465—485. Auch Koeppel (l. c.) und Wurzbach (l. c., vergl. S. 6, Anm. 2) urteilen zu günstig über Massinger.

[2]) The Lives of the English Poets I, 342.

[3]) Nähere bibliographische Angaben über die Fair Penitent finden sich bei v. Wurzbach, a. a. O.

[4]) s. S. 5, Anm. 2.

[5]) Die Übereinstimmung in der Änderung des Namens Charalois, wie er meistens im Original lautet, in Charolais, spricht für die Benützung der Übertragung.

entspricht Barbara, Desirées Amme, Bellapert und Florimel und der Sekretär Rochforts dem Sekretär Beaumont. Ausserdem ist der Wirt ein gewisses Gegenstück zu dem Musiker Aymer; die drei Gläubiger, die hier in ihren Ständen vorgeführt werden: Ein Paramentenmacher, ein Müller und der rote Itzig, übernehmen im allgemeinen die Rolle der 3 *Creditors;* schliesslich mag der Gerichtsrat etwas an Nouall sen. erinnern. Das Stück verlangt ferner noch andere Gerichtsräte, Gerichtsdiener und Gerichtsschreiber, Schreiber, Musiker, Volk, die aber wie in der Fat. D. nur als Staffage dienen. — Ohne ein entsprechendes Gegenstück im Original sind: Die Frau, der Vater und die Magd des Wirts, zwei Diener des Grafen Charolais, ein Diener des Präsidenten, ein verlarvter alter Mann, zwei verlarvte Knaben und ein verlarvtes Liebespaar.

Die Szene ist die Hauptstadt Burgunds.

Damit ist uns schon bewusst geworden, dass wir in dem „Grafen von Charolais“ es mit einer selbständigen Neubearbeitung unseres alten Stückes zu tun haben, die vollständig unserem modernen Empfinden angepasst ist: Die Menschen, die vor uns auftreten, sind in ihrer Denk- und Sprechweise, in ihren Sitten und Verhältnissen ganz die von heutzutage. Zwar heisst es in der Vorbemerkung, dass das Stück in „der Hauptstadt Burgunds vor mehreren hundert Jahren“ spielt, aber nirgends ist im Verlauf der Handlung auch nur mit einem Hinweise auf diese Vergangenheit aufmerksam gemacht, wie dies in der Fat. D. wiederholt geschieht, wo von dem grossen Ereignisse der Burgunderkriege, den Schlachten bei Granson, Murten und Nancy, dem Herzog Karl (dem Kühnen) gesprochen wird; nur ganz allgemein ist einmal die Rede von dem alten Herzog (S. 15). Der moderne Dichter scheint es absichtlich vermieden zu haben, uns in jene frühen Zeiten zurückzuversetzen, um uns das Milieu der Gegenwart in umso helleren Farben vorzuführen und so unser Interesse und unsere Illusion zu erhalten.

Treten wir an die Prüfung des Stückes heran, so fällt uns gleich die Änderung des alten Titels auf. Auch Rowe hat ja bei seiner Bearbeitung dieses Verfahren eingeschlagen und sein Stück nach der Heldin „The Fair Penitent“ betitelt, da er von dem alten Drama nur die eigentliche Intrigue, die Ehe-

bruchgeschichte, auf die Bühne gebracht hat. Der moderne Dichter hat seine Tragödie nach dem Helden benannt, in der richtigen Erkenntnis, dass der Titel des alten Stückes für den ganzen Inhalt zu eng gefasst ist. Nicht die verhängnisvolle Heirat, sondern das Schicksal des Helden überhaupt soll den Mittelpunkt des Dramas bilden; es soll gezeigt werden, wie das Fatum die Familie eines edlen Jünglings verfolgt und diesen selbst, obwohl er von den besten Absichten beseelt und von gutgesinnten Personen umgeben ist, durch Glück ins Unglück stürzt. Das Geschick, das einen Hamlet vernichtet, soll in seinem fürchterlichen Walten sich auch an Charolais zeigen. Wir haben also eine Schicksalstragödie vor uns, aber nicht im Sinne der Alten, der Griechen, sondern im modernen Sinne,[1]) wie sie von Shakespeare aufgefasst ist. Während Massinger in seiner Fat. D. den Satz beweisen will: Nur die Tugend macht glücklich; Schönheit und Reichtum ohne diese sind verhängnisvoll, erscheint im „Grafen von Charolais“ immer wieder gleichsam jene geheimnisvolle Hand, die die schrecklichen Worte schreibt: Seinem Geschicke kann niemand entgehen. „Herr ist das Schicksal über alle Dinge“ (S. 45) tönt uns aus der Schilderung der traurigen Jugendzeit Charolais' entgegen. „Glück — Glück ist alles!“ (S. 161) ruft der Wirt in der Erzählung seines Unglücks aus. Und in seinem grossen Schmerze schreit Charolais auf (S. 261):

„Ich trieb sie (Desirée) nicht!
Es trieb uns — treibt uns! Es“.

Und gleich darauf:

„Nichts tat ich! Mir
Ward's angetan — — auch das nicht — es geschah!“

Dieses grausame Geschick beginnt schon bei den Eltern des Vaters Charolais', des berühmten Generals (S. 42):

Verwaist mit vierzehn — bei Verwandten lebend;
mit vierundzwanzig dann vermählt. Die Mutter
verarmt und freudlos, der erschöpfte, letzte,
blutleere Spross des hochberühmten Stamms —

---

[1]) s. H. v. Gumppenberg (Kunstwart, Jahrg. 18, H. 7, S. 519/520), der die „trostlosen“ Schicksalstragödien aus der materialistischen Weltanschauung erklären will und sie scharf verurteilt.

und setzt sich bei diesem fort:

Mit dreissig Witwer;
kein Stein, kein Fussbreit Boden ihm gehörig
von all den Gütern, deren Namen ich nun,
als letzter trage.

So tritt er ins Heer ein, ward „ein Feldherr, der dem Land Provinzen gewann“ (S. 141); da — durch das böse Spiel des Schicksals — fällt er gerade vor Friedensschluss: „Die letzte Kugel musst' ihn treffen“ (S. 138). Noch aber war's „ein Schicksal, wie's andere auch trifft“ (S. 138). Aber das seinige ist „unmenschlich“ (S. 141): Die Gläubiger legen Beschlag auf die Leiche des Generals, weil er die Schulden nicht bezahlen konnte, die er im Interesse des Vaterlandes gemacht (S. 50):

Das Geld
hat er für die Verpflegung nur verbraucht;
den Vater der Soldaten hat mit Recht
die Mannschaft ihn genannt.

Das alles fällt in die Vorgeschichte des Dramas. Nun tritt der junge Charolais auf, um die Leiche seines Vaters loszukaufen. Dazu gehört aber Geld, und zwar handelt es sich um bedeutende Summen (S. 142/143); der junge Graf jedoch besitzt nicht einmal einen Groschen Geld (S. 33). So arm ist er und sein Freund Romont, dass sie auf den Kredit des Wirtes angewiesen sind, bei dem sie einkehren (S. 33 und 71). Auch kann er nicht hoffen, dass „der Herzog hilft oder die Stände; denn das Land ist arm und elend“ (S. 132). Die Unterhandlungen mit den drei Gläubigern schlagen fehl; sie bestehen auf Zahlung des Lösegeldes. In dieser Not bietet er sich selbst als Pfand an (S. 128):

Gebt meines Vaters Leichnam frei,
und nehmt mich selbst, den Lebenden, als Pfand.

Ehe noch die Gläubiger einwilligen, stellt sich der Präsident des Gerichtshofes, Rochfort, voll Bewunderung für den Vater (S. 101) und den Sohn, als Bürge. Charolais ist nun frei und überglücklich und bietet sich aus Dankbarkeit seinem Wohltäter an mit den Worten (S. 151):

Lasst, Herr, mich euern Diener sein — ich bitt' euch!

worauf dieser erwidert:

Nicht Diener, aber wenn ihr wollt, mein Sohn!
Denn dies ist meine Tochter.

Der Jüngling, der wenige Augenblicke vorher noch über alle Massen unglücklich war, kann sich nun kaum fassen vor Glück: Er ist nicht nur frei, kann wieder „leben, frei atmen und wieder hoffen“ (S. 149), sondern von nun an auch lieben und an der Seite einer liebenden Gattin glücklich sein und so finden, was er nie gekannt: Ein eigenes Heim, eine Heimat.

Es verfliessen drei Jahre. Der junge Gatte ist unterdessen Vater eines Sohnes geworden, auf den er alle Liebe und Sorge überträgt (IV, 1). Auch seine Gattin, Desirée, liebt er mit heisser Liebe (S. 232):

In mir war nichts als sie

und (S. 234):

Ihr Arm, gelegt um meinen Nacken, barg mich,
ihr Atmen — Friede! Ihre Lippen — Glück!

Er erfreut sich der Gegenliebe seiner Gemahlin, wie diese selbst einmal (S. 181) erklärt:

Ich liebe meinen Mann
und lieb' mein Kind!

In diesem Glücke sehen wir Charolais nicht auf der Bühne. In dem Augenblicke, wo er wieder vor uns erscheint, lauert das Unglück schon auf ihn. Die Person des Wirtes, in der das böse Wirken des Schicksals sich so deutlich gezeigt — er war früher ein gefeierter Sänger, bis er durch eine Krankheit an der Stimme Schaden litt (S. 21/22) — lässt uns Unheil ahnen. Fast klingt's wie Prophezeiung, wenn dieser Mann, von Charolais mit seiner Bitte abgewiesen, weil dieser einen Kuppler nicht unterstützen will (S. 157), beim Weggehen ausruft (S. 162):

Wie ihr, hatt' ich auch Ekel vor Gemeinem
und alles dies zerblies ein Wind in nichts!
Wie bin ich? wie seid ihr? Wisst ihr's? seid ihr
so sicher, dass kein Wind euch Lügen straft?

Diese Worte sind nicht ohne Wirkung auf den jungen Gatten geblieben, den die Sicherheit seines Glückes dem Wirt gegenüber beinahe mit Hochmut erfüllt hatte. „Es war in seiner Stimme — —“ vertraut er seinem Freunde an (S. 171). Unsere Ahnung soll sich schnell bewahrheiten. Kaum ist der Wirt entlassen, so kommt Romont, der nach der Verheiratung Charolais' dessen Verwalter geworden, um seinem jetzigen Herrn zu

melden, dass der Baumeister ihn gerne an Ort und Stelle sprechen möchte (S. 168). Charolais schickt sich sofort an zu gehen. Die beiden Gatten verabschieden sich; Desirée nickt ihrem Manne von Weitem nochmals freundlich zu — als treue Gattin; beim nächsten Zusammentreffen mit diesem soll sie schon als Ehebrecherin gebrandmarkt sein.

Im Hause Rochforts war früher, als Desirée noch Mädchen war, ein Neffe und Mündel des Präsidenten viel verkehrt, sodass er von sich sagen konnte (S. 175):

Ich bin hier wie das Kind vom Hause aufgewachsen und — —

wir ergänzen, hat dem jungen Fräulein ziemlich deutlich den Hof gemacht. Zu Beginn des zweiten Aktes sehen wir, wie er diesem von vier „Musikanten" ein Morgenständchen bringen lässt. Dieser junge Mann, Philipp, ist durchaus nicht derjenige, der so recht ins Haus passen würde, und wie ihn sich der Vater, das Muster eines Biedermannes, als Schwiegersohn denkt, vielmehr das gerade Gegenteil von dem: Ein moderner Lebemann im vollem Sinne des Wortes, der zu den besten Kunden des Wirtes gehört, ein eitler Geck, der seine einzige Lebensaufgabe darin erblickt, um alles zu werben (S. 93):

Um Männer, Frauen, Alte, Junge, Herr'n
vom Hof und Schenkenmusikanten.

Davon weiss der alte Mann nichts. Zwar ist ihm schon zu Ohren gekommen, dass man sich „über die Art seines Neffen zu reden beklagt" (S. 96), doch hat er darauf weiter keinen Wert gelegt, Desirée, ein unbefangenes, achtzehnjähriges Mädchen, nimmt die Auszeichnungen des jungen Gecken hin, weil es eben so Sitte ist, jedenfalls ohne ein tieferes Gefühl für ihn zu hegen, wie sie später selbst beteuert auf die Frage Charolais (S. 231):

Hat sie den dort (Philipp) geliebt, bevor ich kam?

mit dem Worte: Nein! Und wir haben keinen Grund, an ihrer Aussage zu zweifeln; denn „schlecht ist sie ja nicht" (S. 251) und „über ihre Lippen ist noch keine Lüge gekommen" (S. 181).

Seit der Heirat Desirées hatte sich Philipp nicht mehr in ihrem Hause gezeigt. Doch der Böse fing nach einiger Zeit an, im Verborgenen zu arbeiten. Seit Wochen stellt er der jungen Frau nach, schleicht um ihr Haus herum, kommt gleich,

wenn sie allein ist. Anfangs merkte Desirée nicht, dass darin Plan lag; aber seit „vorgestern“ (S. 176) hat sie seine Absichten erkannt; darum ihre Befangenheit, ihre Unsicherheit, die uns an ihr in ihrer letzten Unterhaltung mit Charolais aufgefallen; sie scheint selbst zu fühlen, dass sie nicht stark genug ist.

Gerade, als dieser weggeritten war, schlich sich der Verführer ins Innere des Schlosses und drang ins Zimmer der Gattin. Die Versuchung ist nun an Desirée herangetreten. Ob sie dieselbe auch bestehen wird? Wir haben bereits Ursache, das Gegenteil zu befürchten. Im letzten Beisammensein mit ihrem Gemahl hat sie eine auffallende Kälte gezeigt; sie hat ihn sogar etwas zurechtgewiesen, dass er in seiner Liebe zum Kinde zu weit gehe, dass er zu ernste Sachen mit ihm spreche (S. 165):

Er aber müht sich ab, dich zu versteh'n,
und wird ganz ernst.

Ja, zu ernst ist Charolais auch für seine Gemahlin! Diese, im Reichtum und Glück aufgewachsen, war von ihrem Vater zwar zur Tugend, aber auch für die feine Gesellschaft erzogen worden. Der Vater hat es nicht ungern gesehen, wenn junge Herren dem Fräulein kleine Aufmerksamkeiten erwiesen; er selbst beschenkt sie zum Geburtstage mit „echtem Genueser Samt und Pelz, schönen Kleidern, seidenen Strümpfen (S. 80), ausgeschnittenen Hemden und Strümpfen übers Knie, Strumpfbändern auch noch“ (S. 105). Unmittelbar vor der Gerichtssitzung ruft er der Tochter zu (S. 123):

Und zieh' dein neues Kleid an, dass ich sehe,
ob es dir passt.

Darf es uns da noch verwundern, wenn in Desirée mit der Putzsucht auch die Eitelkeit geweckt wurde, für die das weibliche Herz so empfänglich ist, und von der nur ein Schritt zum Falle ist? Gerade diese Schwäche versteht der Verführer geschickt auszunützen. Zuerst schildert er seine unglückliche Liebe zu ihr, dann ihre körperlichen Reize in einer sinnverwirrenden Sprache (S. 186/187). Schon ist ihr Stolz erregt, zu dem sich bald das Mitleid gesellt, als Philipp dem Kaminfeuer zu nahe kommt und sich am Arme versengt. Nachgiebig antwortet sie ihm auf die Frage (S. 189):

Hast du nicht Mitleid mit mir?

Ja! Ich hab's.

Ein Fort der Festung ist gefallen; ein zweites fällt, indem sie ihm verzeiht, und schliesslich das ganze Aussenwerk, indem sie ihm auf die Frage (S. 191):

Du glaubst mir —
glaubst mir, dass ich dich lieb hab' — —?

erwidert:

Ja, ich glaub' es!

Die junge Frau ist bereits ein gefügiges Werkzeug in den Händen des Verführers geworden, der nun leichtes Spiel hat. Er lädt sie ein, ihn durch den Garten zurück zu begleiten, indem er die harmlosesten Absichten von der Welt vorschützt; sie zögert, lässt sich ziehen, es geht weiter, zurück, wieder vorwärts, bis zu dem anstossenden Wirtshause, dem Haus der Sünde, in dem Philipp so oft der Lust gefröhnt in den Armen von Dirnen. Dorthin schleppt er die immer noch Widerstrebende (S. 215), presst sie an sich und trägt sie hinein (S. 216).

Um dieselbe Zeit, wo das Paar die Lasterhöhle betritt, kommt der Gatte in das Zimmer seiner Gattin zurück; er hatte seinen Ritt nicht fortsetzen können, da der Hohlweg verschneit war, und umkehren müssen (S. 198). Er sucht nach seiner Frau — da stürzt Romont keuchend, höchst aufgeregt, herein. Dieser war von Charolais zum Wirt geschickt worden, um ihm zu sagen, dass er „wie früher den Verkauf der Ernte vermitteln dürfe“ (S. 171), welche Bitte ihm jener kurz zuvor abgeschlagen hatte. Von Charolais ob seines veränderten Benehmens zur Rede gestellt, erklärt er, er habe seine Frau im Arme Philipps im Wirtshaus am Fuss der Treppe gesehen, als er nach Erledigung des ihm gewordenen Auftrags dasselbe verlassen wollte. Im ersten Augenblick der Überraschung hält ihn Charolais für betrunken, wird aber dann nachdenklich, lässt sich den Sachverhalt weiter erzählen und überzeugt sich selbst von der Wahrheit, indem er die Spuren verfolgt, die im Schnee durch den Garten zur Türe des Wirtshauses führen (S. 206). Schnell ruft er den Sekretär des Hauses, in dessen Gegenwart er durch eine schriftliche Erklärung alle durch seine Heirat erworbenen

Rechte und Güter an seinen Schwiegervater wieder abtritt. Dann geht es zurück in jenes Wirtshaus, wie vor drei Jahren, von seinem treuen Freunde begleitet, nicht weniger arm und unglücklich als ehedem, nur mit dem Unterschiede, dass sein Herz damals noch von schwacher Hoffnung erfüllt war, während er jetzt der sicheren Verzweiflung entgegengeht. Doch einen teuern Schatz trägt er mit sich: Sein Kind. Wie einst, fragt er den Wirt, ob er ein Zimmer frei habe, und lässt sich eines zeigen. Während der Unterhandlungen hört er eine Stimme aus einem anderen hervordringen; sofort schöpft er Verdacht und erfährt von jenem, den er unter Androhung des Todes gezwungen hat, die Wahrheit zu gestehen, dass seine Frau sich darinnen befinde. Nun gilt es, rasch zu handeln: Er schickt den Wirt fort, um seinen Schwiegervater zu holen, der an einer Sitzung beim Kanzler teilnimmt; unterdessen bricht er die Türe des Zimmers ein und überrascht die beiden im Bette. Den Verführer reisst er heraus und erwürgt ihn nach verzweifelter Gegenwehr; die Ehebrecherin springt aus dem Bette über den Leichnam und lehnt sich an die Mauer (S. 227).

Zu diesem Anblick erscheint nun der greise Vater, im vollen Richterornate, um seine eigene Tochter zu richten; bis jetzt war „sein Tun nur Lehrlingsarbeit“; heute soll er sein „Meisterstück“ leisten. Wie sehr er sich auch weigert, er muss über sein eigen Kind das Todesurteil aussprechen (S. 240). Der so schwer gekränkte Gatte will aber nicht selbst die Strafe vollstrecken, in der Erwartung, dass die Gefallene freiwillig ihr Verbrechen mit dem Tode sühne. Desirée fühlt, dass das Leben für sie nichts mehr bedeute; doch sie möchte leben: Ich hab' ja ein Kind! (S. 243) seufzt sie. Als Charolais aber ihr verbietet, sich ihrem Kinde zu nähern, als dieser ihr sogar droht, dem Sohne einst die Schande der Mutter mitzuteilen, da will sie sterben (S. 253). Doch will sie nicht scheiden, ohne die Verzeihung ihres Gatten erlangt und ohne ihm ihre heisse Liebe bekannt zu haben (S. 257):

Ich hab' dich lieb! Sonst niemand, so wie dich!
Jetzt mehr als je!

Hierauf reisst sie ihm das Jagdmesser aus dem Gürtel und stösst es sich ins Herz.

Der Vater, der mit allen Mitteln der Überredung sein Kind vom Tode zurückzuhalten suchte, wirft sich stöhnend über den Leichnam; Charolais ist stummer Zeuge geblieben. Da bricht sich der Schmerz Bahn in ihm; hilfesuchend schreit er auf (S. 261):

Ist dies Stück denn aus,
Weil jene starb? Und ich? An mich denkt keiner?

Ja, er ist weit unglücklicher als die Tote; er muss und will ja weiter leben, will suchen alles zu vergessen, er, der den Kelch des Unglücks bis auf die Hefe gekostet (S. 261/262):

„Nicht sterben, Romont!
Nicht sterben! — Einen Dienst mir suchen, wo
Tagsüber Regen, Sturm und Sonne mir
die Stirn so nässen, peitschen, sengen — dass sie
nicht denken mag, und nachts bleischwerer Schlaf
sich mir auf die zermürbten Glieder legt und
die Träume ungeboren mir erstickt!
— Am Lagerfeuer langer Winternächte
— Geschwätzig, schamlos, wie uns Unglück macht —
erzähl' ich zwischen Würfelnden und Dirnen,
was hier gescheh'n.

Langsam schreitet er dann auf die Tote zu, presst ihre Hände an seine Lippen und spricht (S. 263):

Ich küsse dich — ich hab' dich lieb!
Das hast du gewusst — und dass ich leide, auch!

Nun bleibt noch das Kind übrig, dieses vertraut er seinem Freunde an, mit den Worten:

Mein Freund!
Du, halte weiter Wacht!

Dann, zu dem Wirt und dessen Vater gewandt, spricht er mit starker und ruhiger Stimme:

Du Wirt, sperr' auf das Tor mir — geh' voraus!
Du Blinder, leucht' mir noch hinab den Weg —
Dann lösch' die Lichter —
Dieses Stück ist aus!

Am Schlusse des Stückes angekommen, stehen wir unter einer gewaltigen Wirkung auf unsere Gefühle. Grausam hat das Schicksal unseren Helden verfolgt und alle, die zu ihm in Beziehung standen, und warum? Welches ist ihre Schuld? Waren nicht alle gute Menschen, selbst die Gefallene? Wer möchte da nicht mit Charolais ausrufen (S. 262):

Doch wie es so gekommen,
warum's geschah — —
ja, wer erzählt das mir?

Die Nichtbeantwortung dieser Frage ist für den Kritiker des „Kunstwart"[1]) ein Stein des Anstosses. Er macht unserem Dichter zum Vorwurf, dass er „das letzte Schicksal des Grafen aus der Art, wie seine Ehe zustande gekommen, nicht motiviert hat". Zu diesem Zwecke hätte er „uns gerade den Inhalt der drei Jahre (die zwischen dem dritten und vierten Akte verfliessen) zeigen und miterleben lassen müssen"; „für uns", sagt er, „erhebt sich die Frage: wie ist es möglich, dass sich diese Frau, die dem Grafen so rein und keusch ihre Hand bot, von einem hergelaufenen Schönling, der sich am dämmerigen Kamin mitleidbettelnd zu ihren Füssen wälzt, im Handumdrehen zur schmutzigsten Untreue und noch dazu am schmutzigsten Ort, im verrufenen Wirtshaus des Ortes, verführen lässt?" Wie sich der Rezensent diese Motivierung denkt, führt er nicht näher aus; was er darüber sagt, ist sehr ungenügend: es handelt sich darum „zu zeigen, wie dieser Bund, der im weisen Kopf eines gütigen Greises, nicht aber freiwillig in den Herzen der Gatten selbst geschlossen wurde, in seinen Grundlagen krank, zusammenstürzen musste, sobald eine unbeeinflusste, ursprüngliche Leidensehaft oder sonst eine elementare Gefühlsmacht daran rüttelte."

Jedenfalls kann an eine breite Vorführung des seelischen Zustandes, von Änderung in den Gefühlen der beiden Gatten nicht gedacht werden; denn sonst müsste die Ehebruchsgeschichte zum Hauptgegenstand des Dramas erhoben und dementsprechend der Titel des Stückes geändert sein; der Dichter hätte in diesem Falle Rowe nachahmen müssen, der ja tatsächlich uns einen Blick in die Gemütsstimmung seines jungen Paares vor und nach der Hochzeit tun lässt. So aber behandelt das Drama das Schicksal des Grafen überhaupt, von dem die Untreue seiner Frau nur der letzte Schlag ist. Bis zum dritten Akt leidet Charolais schwer unter der rauhen Hand des Geschickes; da hält es mit der Verfolgung inne, es erhebt ihn sogar auf den Gipfel des Glückes, um ihn mit neuer, stärkerer Wucht

---

[1]) Ernst Detleff (Jahrg. 18, H. 8, S. 551—554).

zu Boden zu drücken. Wäre der Dichter nach der Ansicht des Kritikers verfahren, so hätte er entweder ein Drama von mindestens sechs Akten schreiben oder die Handlung so überstürzen müssen, dass Unwahrscheinlichkeiten entstanden wären; in beiden Fällen aber hätte die Einheitlichkeit des Ganzen darunter gelitten. Gerade der Umstand, dass die Zwischenzeit von drei Jahren eingeschaltet wird, scheint mir eine glückliche Lösung für die weitere Entwickelung zu sein.

Und ist denn die Verführungsszene gar so unmotiviert? Ahnen wir nicht schon zu Beginn des vierten Aktes, dass für Charolais irgend ein schweres Unheil bevorsteht? Ist uns denn nichts in dem Benehmen der jungen Frau ihrem Gatten gegenüber aufgefallen? Ist diese Desirée wirklich als so stark gezeichnet, dass wir annehmen können, sie würde selbst dem raffiniertesten Verführer widerstehen können? Ist sie im Gegenteil nicht auch wie soviele ihres Geschlechts: Ein Kind der Mode und der Gesellschaft, an Zeitvertreib gewöhnt — der direkte Gegensatz zu ihrem Gatten, der eine rauhe Schule des Lebens durchgemacht hat und zum Ernste neigt? Dadurch ist ein späterer Konflikt schon vorbereitet. Der Ehebund an und für sich, der „im weisen Kopf eines gütigen Greises geschlossen" wurde, liefert nicht die tragische Wendung; denn er hatte gegenseitige Liebe im Gefolge wie jeder andere, der durch Liebe zustande kommt; „das Leben versagte dem Zufalls- und Verstandesbunde seinen Segen" anfangs durchaus nicht, wie Rezensent meint. Dass es anders kam, ist eben doch in den vorhandenen Schwächen des weiblichen Teils, die der Verführer geschickt ausgenützt hat, zu suchen. Dieser selbst ist durchaus kein „hergelaufener Schönling", wie Rezensent sich ausdrückt, sondern ein naher Verwandter, der sich rühmen durfte, wie das Kind im Haus gewesen zu sein, bei dessen Erscheinen Jugenderinnerungen im Herzen der Gattin erwachen aus einer Zeit, wo er so gut zu ihr war. Hat nicht auch der sicherste Tugendheld eine schwache Seite und einmal eine schwache Stunde? Ein Glück ist's, wenn der Versucher ausbleibt, ein Unglück, wenn er naht; und so ist's Desirée ergangen, wie sovielen anderen im täglichen Leben. Ist das nicht Motivierung genug? Darum machen wir ihr wie Charolais keine Vor-

würfe; das Schicksal hat es so gewollt: Es treibt uns, es geschieht.

Als Ganzes betrachtet, ist das Drama ein Kunstwerk, das eine grosse Idee in einheitlich plastischer Handlung mit kräftigen Strichen zur Darstellung bringt. Nicht nur „in einzelnen Gliedern und Stockwerken seines Baues", sondern im Ganzen „waltet ein Geist, wie er reifer, ethisch und künstlerisch edler sich noch in keiner Bühnendichtung unserer Gegenwart betätigt hat".[1])

An hervorragend schönen episodenhaften Charakteren und Figuren ist „der Graf von Charolais" besonders reich. „Unter den vielen Auftritten und Menschen dieses Stückes ist keiner, der nicht im Rahmen und auf dem Hintergrunde der Bühne gesehen wäre und der nicht ein malerisches, eindrucksvolles Bild in uns zurückliesse" (Kunstwart, a. a. O., S. 552). Eine äusserst sympathische Figur ist der alte blinde Vater des Wirts. Damit er nicht merkt, welch schändliches Gewerbe sein Sohn treibt, lügt ihm dieser „von Zeit zu Zeit was vor" (S. 31); in „Situationen, wo jeder dritte störend wirkt" (S. 31), wird der Blinde dazu benützt, „den Herrschaften das Frühstück zu bringen"; so brauchen sich diese nicht zu inkommodieren und bleiben unerkannt" (S. 27). In jener Schreckensstunde, an der Leiche Desirées knieend, erscheint er vor uns; als Charolais, mit Verzweiflung im Herzen, ausruft: „Und keiner, keiner sieht mich an!" Da wendet er den Kopf nach ihm; Charolais bemerkt das und spricht mit bitterer Ironie: „Nur du, du Blinder!" (S. 261/262). — Von den drei Gläubigern ist der rote Itzig, der in seinem jüdischen Jargon vorgeführt wird, eine wohlgelungene Figur, die einem Shylock würdig zur Seite steht. Für ihn ist das Geld alles: Sein Leben: „Bei mir, da hängt wirklich mei Leben dran; mei Leben!" (S. 63). Manch bittere Wahrheit schleudert er dem Christen, dem jungen Grafen, ins Gesicht, die ihn wohl „quälen" mag, so z. B. schreit er (S. 63):

Ein Mensch? wie ihr? seit wann bin ich e Mensch?
Mei Lebtag hat man mich's nicht fühlen lassen,
dass ich e Mensch bin; heut' grad soll ich's sein?

---

[1]) s. Detleff, a. a. O.

Auch der Sekretär des Präsidenten ist eine gut gezeichnete Gestalt, ein pflichttreuer Diener seines Herrn, ein besorgter Familienvater und ein nüchtern denkender Mensch mit viel Erfahrung, wirklich einer jener Menschen, die „man gerne haben kann" (S. 114). — Wie unangenehm sticht von diesem schlichten Manne der Herr Gerichtsrat ab! Für ihn kommt das Amt erst an zweiter Stelle, an erster stehen Einladungen, Damen, „die er zu Tische zu führen" und zu unterhalten hat (S. 100); ihn füllt sein Amt durchaus nicht aus:

Im Amte bin ich Richter, sonst,
ich darf wohl sagen, Weltmann; und mit einer
Metapher, die vielleicht ein wenig kühn ist,
sag' ich: „Den Richter zieh' ich immer mit dem Richterkleide aus!"

Von den übrigen Personen, die sich in nennenswerter Weise am Dialog beteiligen, sei noch Barbara genannt, der echte Typus einer ergebenen Dienerin.

Von der Sprache der Dichtung rühmt der Kritiker des „Kunstwart" (S. 552): „Beer-Hofmann verfügt über eine Sprach- und Formkunst, die der eines Schnitzler und Hofmannstal nichts nachgibt, sie an plastischer Bildkraft und andächtiger Versunkenheit in ihren Stoff aber übertrifft. Die Musik seiner Verse verschwebt nicht vor dem Ohre, sie baut Lebensbilder und Menschenschicksale vor uns auf und lässt uns manchmal in Seelentiefen blicken, von deren Grund die ewigen Gestirne heraufwinken." Manchmal schwingt sich die Sprache zu meisterhafter Lyrik auf. Wohl selten ist der Zauber des eigenen Heims in glühenderen Farben geschildert worden als von Charolais (S. 74). In welch herrlichen Worten kommt die Gatten- und die Kindesliebe des greisen Präsidenten zum Ausdruck (S. 108—113)! Kerker und Freiheit sind uns selten so in ihrer Bedeutung zum Bewusstsein gekommen, wie in dem Bilde, das der alte Rochfort davon entwirft (S. 135/136). Und welch „schwelgerische Leidenschaftsglut" und „weiche, schmeichlerische Poesie" tönt uns aus den Worten des Verführers entgegen! (S. 182—187). Welch tiefen Eindruck machen am Schluss die Klagen des unglücklichen Gatten und das Flehen des tiefgebeugten Vaters!

Diesen Vorzügen des Stückes stehen nur wenige Schwächen gegenüber. Als eine will uns erscheinen, dass der Dichter hie

und da aus der Rolle fällt, wenigstens in der Form, im Ausdrucke. Während er einerseits uns in die Vergangenheit versetzt, indem er von dem alten Gesetz der Leichenverpfändung, von Marketender spricht, werden wir des öfteren anderseits allzu unbarmherzig an die prosaische Gegenwart erinnert, so z. B. wenn er den Wirt ehemals einen Tenor sein lässt, „mit sehr viel Glück bei Frauen, drei, nein, noch mehr Fürstinnen an jedem Finger" (S. 21), oder wenn Romont erklärt, er habe kein Geld, weil „der Monat zu Ende geht" (S. 11), oder wenn von den „Herrn vom grünen Tisch" (S. 24) als den Beamten die Rede ist, oder wenn der rote Itzig dem Charolais eine reiche Heirat mit der Tochter des Müllers vorschlägt (S. 59); auch klingen Ausdrücke wie (S. 202):

„Du hast getrunken.
Geh auf dein Zimmer! Schlaf' den Rausch dir aus!"

oder: „Dass ich mein Bett hier lüfte" (S. 12), oder: „Heute ist doch Fasttag" (S. 48), oder: „Zünd' ich das Licht an, les' euch vor" (S. 151), oder: „und war doch Schankbursch" (S. 161) bei der Stimmung des Ganzen etwas unpassend.

Wie der Verfasser bemerkt, sollen nur „die Namen der Hauptpersonen, sowie einige Voraussetzungen der Fabel unserem alten Stück „The Fatall Dowry" entnommen sein (S. 8). Sehen wir aber näher zu, so entdecken wir, dass nicht nur die Grundzüge der dramatischen Handlung in beiden Stücken die gleichen sind und die wichtigsten Personenrollen im allgemeinen einander entsprechen, sondern dass auch in untergeordneten Punkten, in der Durchführung der Szenen und des Dialogs häufig gemeinsame Darstellungen vorliegen, die vielleicht nicht alle auf Rechnung des Zufalls zu setzen sind.

Wir haben schon gehört, dass der Wirt, der nebenbei den Beruf eines Kupplers ausübt, früher Sänger war, „dem man jeden Ton aus seiner Kehle mit Gold bezahlte" (S. 161), wie Aymer, dessen Stimme von dem Sekretär Beaumont ebenfalls sehr gelobt wird.[1]) Auch das Motiv der Dankbarkeit findet seine Anwendung wie im alten Stück.

---

[1]) *Whose voyce for Song, and excellent knowledge in*
The chiefest parts of Musique, you bestow
Such prayses on. (Giff. IV, 2; S. 432.)

Wie Pontalier für den jungen Nouall eintritt aus Dank dafür, dass er ihm das Leben gerettet, so soll auch Charolais beim Wirte freundliche Aufnahme finden, weil dessen Vater einst von dem alten Charolais gerettet wurde (S. 14 u. S. 37). — Von den drei Gläubigern (in der F. D. sind es auch drei!) wird einer als Redner für die anderen aufgestellt mit den Worten (S. 54):

„Führ' überhaupt das Wort für uns";

vergl. F. D. (Giff. I, 2; S. 375):

Speake you for all.

Der Hinweis auf das Gesetz der Leichenverpfändung geschieht in gleicher Weise (S. 56):

„weil's Gesetz e so is",

vergl. F. D. (Giff. ebd.; S. 373):

'Tis the City Doctrine.

Die Gläubiger erfahren von Romont dieselbe schroffe Behandlung; er drängt zwei zur Türe hinaus, während er mit geballter Faust nach dem Arm des Juden schlägt (S. 59—61); ähnlich geht es den *creditors* in der F. D. (Giff. I, 1; S. 364).

Den Richtern gegenüber zeigt Romont die nämliche Unerschrockenheit (S. 127):

Jawohl! dass ihr auf euren Stühlen dort
nicht sässet ohne seinen Vater, der
den Frieden euch erkämpft hat!

Vergl. F. D. (Giff. I, 2; S. 370):

Why Ile tell you,
Thou purple-colour'd man, I am one to whom
Thou owest the meanes thou hast of sitting there.

Der Präsident bietet hier wie dort dem Jüngling die Hand seiner Tochter an mit den Worten (S. 151):

Nicht Diener, aber wenn ihr wollt
Mein Sohn! denn dies ist meine Tochter.

Vergl. F. D. (Giff. II, 2; S. 398):

Nay, would you make me now your debter, Sir.
This is my onely child.

Dem sein eigenes Kind richtenden Vater ruft Charolais zu (S. 127):

zu Boden blickt und schweigt! Denn jene Blinde
spricht jetzt, die in den Händen Wage hält —
und Schwert.

vergl. F. D. (Giff. IV, 4; S. 442):

> I will onely blinde your eyes,
> For Justice should do so.

Bevor Desirée stirbt, erklärt sie auf die Vorwürfe Charolais' (S. 257):

> Und so küss' ich
> die gute Hand noch, die mich schlägt,

vergl. F. D. (Giff. ebd.; S. 444):

> I approue his sentence,
> And kisse the executioner.

In der Versuchungsszene (S. 179) macht Philipp der Gattin den Vorwurf, dass sie,

> „die auf den Wink gehorchend ihrem Vater,
> mit dem zu Bett ging, den er ihr gewählt,“

vergl. F. D. (Giff. III; S. 404):

> You will say and truely,
> My father found too much obedience in me,
> By being won too soone.

Dieser Galan erscheint (II, 1) mit vier Musikern, um seiner Dame, Desirée, seine Morgenaufwartung zu machen; sie will dem Ständchen lauschen, während sie sich ankleidet. Vergl. F. D. II, 2, G. 391, wo ebenfalls Beaumelle mit ihrer Morgentoilette beschäftigt ist, während der junge Nouall mit seinem Anhang dieser ein Lied singen lässt.

Romont ermuntert seinen niedergeschlagenen Freund: „So nimm dich doch zusammen!“ (S. 72). „Du musst beisammen haben deine Sinne“ (S. 75). Vergl. F. D. (Giff. I, 1; S. 358). *Now put on your Spirits.* Sobald Charolais die Treulosigkeit seiner Gattin erkennt, tritt er seine Güter an seinen Schwiegervater wieder ab und schickt den Wirt fort, um denselben zu holen mit dem strengen Auftrage, von dem Vorfalle nichts zu erwähnen, genau so wie dies in der F. D. dem Sekretär auferlegt wird: *You haue sworne* . . . (Giff. IV, 4; S. 438).

Übereinstimmend mit Rowe lässt der moderne Dichter die gefallene Gattin die Todesstrafe an sich selbst vollziehen, nur drückt in der Fair Penitent ihr der Vater den Dolch in die Hand, während in dem neueren Stücke der Gatte sie in den Tod treibt, der Vater dagegen sie davon zurückzuhalten sucht. Hierin erblickt der Kritiker wieder eine Schwäche der Dichtung.

Nach seiner Ansicht „bleibt es unmotiviert, dass der weiche, schmelzende Graf plötzlich zu einem unerbittlich harten Retter seiner Ehre und Richter der Schuldigen wird, auch des alten Mannes, der ihm einst neu das Dasein schenkte, ebenso unmotiviert, dass dieser Weise selbst sich zu einem armen Schächer erniedrigt, der für sich und seine Tochter um das Leben, nur um das Weiterlebendürfen bettelt."

Zunächst ist mit „weich und schmelzend" der Held nicht zutreffend charakterisiert. In dem Eintreten für den geschändeten Vater zeigt er vornehme Kindesliebe, getragen von begeisterter Aufopferungsfähigkeit; zu einer Tat, wie er sie unternimmt, gehört Begeisterung. Wenn er angesichts dessen, was ihm bevorsteht, weiche Saiten anschlägt, wenn er sich nach Heimat, Liebe, Glück sehnt, wer möchte ihm das verargen? Und wenn er, der so schwer Getäuschte, gegen Vater und Tochter hart wird, ist das nicht zu natürlich? Wozu da viele Motivierung? Ist man nicht auch mit ihm hart verfahren? Soll er vielleicht gar noch um Entschuldigung winseln? Soll er etwa, ruhig und nüchtern denkend, die Ehebrecherin wieder in Gnaden aufnehmen? Ist nicht gerade Leidenschaft die Triebfeder der dramatischen Handlung? Wie schön erklärt sich ferner all sein Beginnen aus seiner Eigenart des Willens, der ganz und gar vom Schicksal gelenkt wird:

Vermag das Tier aus angeborenem
tief inn'rem Trieb, was giftig ist, zu meiden,
so darf auch ich — so denk' ich — dem vertrau'n,
was in mir — unbegreiflich klugem Sinnen
und unerfindlich dem Verstand — mich heisst
zu lassen dies — und dieses zu beginnen!

Also sein Schicksal lässt ihn so handeln! begnügen wir uns damit; wir müssen's auch sonst so oft! Ebenso ungerechtfertigt ist der Tadel an dem Benehmen des Greises. Dieser erscheint uns freilich in den früheren Akten als ein „weiser" Mann von guten, festen Grundsätzen; aber die Natur verlangt ihre Rechte. Er, ein Greis von achtzig Jahren, dem es im Leben auch nicht zu gut ergangen, und für den sein einziges Kind alles bedeutet, soll es als sein Richter dem Tode überliefern: Wer bricht da nicht zusammen? Und wenn er, „wie ein armer Schächer" um das Leben der Tochter bittet, wenn

er in fast kindlich naiver Weise sie wie ein schwerkrankes Kind liebkost (S. 250/251), wer wird da nicht tief ergriffen? Hat er nicht unser ganzes Mitleid, wenn wir sehen, wie die Vaterliebe ihm die Sinne raubt, sodass er sich niederkniet vor dem, der ihm alles verdankt, und ein „Mensch in tiefster Not" um Gnade fleht? (S. 254.) Muss es nicht höchst tragisch wirken, wenn das Schicksal die Rollen so vertauscht hat?

Je mehr wir in das Stück eindringen, desto mehr Schönheiten entdecken wir in demselben. Mit seinem Originale verglichen, überstrahlt es dieses an Erhabenheit der Idee und psychologischer Gestaltung der Handlung sowie an Fülle und Kraft der Gedanken und der Sprache. Als Kunstwerk unserer Tage betrachtet, darf es zu dem Besten gezählt werden, was die letzten Jahre hervorgebracht haben.[1])

Anders denkt freilich der Kritiker der Münchener Neuesten Nachrichten (12. Februar 1905), Hanns von Gumppenberg. Für diesen bedeutet das alte Stück alles, das neue nichts. Die Frage: „Hat die Handlung des Massingerschen Trauerspiels in Beer-Hofmann's Bearbeitung gewonnen oder verloren?" beantwortet er, indem er „einen entschiedenen Verlust behauptet". Überhaupt ist Massinger — den Mitarbeiter Field erwähnt er mit keinem Worte — für ihn „der bedeutendste" unter den nachshakespeareschen Dramatikern Englands. „Seine besten Werke, erklärt er wörtlich, fesseln nicht nur durch scharfe Charakterzeichnung und ebenso reiche wie lebensvolle Gliederung, sie zeichnen sich auch durch dramatische Wucht, durch gedrungene Kraft und Schönheit der Sprache aus." Letzteres ist ohne Zweifel Massinger nachzurühmen; dagegen stimmen die meisten Literarhistoriker darin über, dass sich die Handlung in vielen seiner Stücke nicht in den ruhigen, natürlichen Grenzen hält, dass er masslose Leidenschaften schildert und dass seine Charaktere oft verfehlt sind. Was seine Bedeutung im Vergleich zu Beaumont und Fletcher, Ben Jonson etc. anlangt, so kann man ihn nur neben, keinesfalls über diese stellen. Für uns Moderne, die sich an den Dramen eines Shakespeare, Goethe, Schiller, Ibsen, Björnson gebildet, haben die Dramatiker der

[1]) **Das Drama erhielt anlässlich der Schillerfeier mit zwei anderen den in Bremen gestifteten Schillerpreis.**

englischen Hochrenaissance nur noch literarhistorisches Interesse; wir verlangen eben etwas mehr als blosse Vorführung von einzelnen hübschen Tableaux, vor allem eine einheitliche, echt dramatisch gesteigerte Handlung und wahrhaft psychologisch gestaltete Charaktere; das alles aber suchen wir bei Massinger und Genossen vergebens.

Als Hauptvorwurf erhebt G. gegen den „Grafen von Charolais“, dass „der Nachdichter vor allem die ursprüngliche tragische Idee ausgeschaltet hat, nämlisch den moralischen Zwang, den die Forderung der Dankbarkeit auf den vornehm denkenden Helden ausübt“. Was nun G. von den zwei Teilen sagt, „in welche bei Beer-Hofmann die Handlung auseinanderfalle“, das trifft mit Vorzug auf Massinger zu. Dieser hat sein Stück „The Fatall Dowry“ betitelt; die Ehebruchsgeschichte müsste darum die dramatische Fabel bilden, zu welcher der 1. Teil, der Kampf um die Bestattung des Vaters, nur als Exposition dienen dürfte, wie Rowe in seiner Fair Penitent verfahren ist. So aber stehen diese beiden Teile ganz koordiniert neben einander. Diese hat nun der neuere Dichter passend verschmolzen, indem er den alten Titel änderte und das Schicksal des Grafen von Charolais zum Mittelpunkt erhob. Der zweite Teil, die Ehebruchsgeschichte, bedeutet nun die sich aus dem ersten Teile ergebende Steigerung. Auf den Charakter der Schicksalstragödie wurde schon oben (S. 40) hingewiesen.

Der zweite Stein des Anstosses ist für den Kritiker das Verhalten Desirées; diese nennt er ein „modern-perverses Rätselweibchen“, dann eine „hysterische Bacchantin“ und zieht ihr die „von Anbeginn lockere und heuchlerische, daher leicht begreifliche Präsidententochter“ vor. Beaumelle ist allerdings „leicht begreiflich“, man erwartet von ihr nichts anderes. Aber ist sie darum eine echte tragische Figur? Vor allem fehlt ihr die Leidenschaft; sie liebt weder ihren Gatten noch ihren Buhlen; ersten heiratet sie nur, um mit dem letzteren bequemer sündigen zu können. Sie handelt also nicht aus heisser Leidenschaft, sondern aus kalter Berechnung. Darum zeigt sie auch keine Steigerung in ihren Gefühlen; sie ist nicht schwach, sondern schlecht und ist letzteres gleich von Anbeginn an, wird es nicht erst. Anders verhält es sich mit Desirée; diese ist zuerst

gut und wird, weil sie schwach ist, obwohl sie gegen sich ankämpft, schlecht. Sie beansprucht darum auch unser wärmstes Mitgefühl, während wir für Beaumelle, die sich wie eine Dirne beträgt, keinen Funken Mitleid empfinden.

Wenn Desirée rätselhaft sein soll, dann ist der Held des alten Stückes, Charolais, es noch viel mehr. Warum hat er den Worten seines Freundes nicht Gehör geschenkt? Aus moralischem Zwang, aus Dankbarkeit, und hierin erblickt der Kritiker die „ursprünglich tragische Idee“. Das ist allerdings der Fall; aber Massinger begeht nur zu häufig den Fehler, auch seine Personen nach einer solchen Idee zuzuschneiden, sodass sie nicht mehr als Helden, die unsere Bewunderung und unser Mitleid verdienen, sondern als Tyrannen oder Schwächlinge erscheinen. Würdigt sich Charolais nicht zur Puppe herunter, wenn er glaubt, so dankbar sein zu müssen, dass er nicht einmal einen Zweifel an ihrer Untreue hegen darf, in einem Augenblicke, wo so gewichtige Umstände gegen sie zeugen? Hätte er sich nicht viel dankbarer gezeigt, wenn er seiner Frau „auf die Finger gesehen“ und so grösseres Unglück abgewendet hätte? — Von dem Charolais des neuen Stückes heisst es in der Kritik ferner, dass er „ein minderwertiger Gatte im Sinne des französischen Ehebruchstückes“ sei; dem gegenüber finden wir, dass er sehr viel Ernst und Energie besitzt. Auch daraus wird ihm von dieser Seite ein Kapitalverbrechen gemacht, dass er den Verführer einfach erdrosselt; das sei „sehr wenig aristokratisch von dem Grafen“! Der verdient nichts Besseres! Oder hätte er ihn „im Sinne des französischen Ehebruchstückes“ erst auf Pistolen mit den üblichen Zeugen und Journalisten (vielleicht auch einem Kritiker) fordern sollen?

Von den anderen Persönlichkeiten des „Grafen von Charolais“ wird Philipp ein „moderner Durchschnittsverführer“ genannt. Jedenfalls ist dieser besser gezeichnet als der fade Gecke Nouall; einem Nouall wäre es nie gelungen, eine Desirée zu verführen. Auch der trefflich gelungene Sekretär findet vor dem Kritiker keine Gnade; er habe nach dessen Ansicht „die Aufgabe zu Verwickelungen“. Er soll doch nur ein Gegenstück zu dem jungen Lebemanne Philipp und dem modernen Welt-

manne, dem Gerichtsrate, sein. Damit hatte er, auch in dieser Hinsicht „Diener", seine Aufgabe erfüllt und konnte gehen. Dass jede Nebenfigur bis zum Schlusse „auf der Bildfläche" bleiben muss, ist eine seltsame Forderung. Dieses „spurlos Versenktwerden" hat er auch an dem „roten Itzig" auszusetzen, der für ihn überhaupt nur eine Neuauflage von Shylock ist. Gewiss! Aber keine schlechte! Nicht besser ergeht es dem Romont des „Grafen von Charolais"; aus der „vollsaftigen Prachtfigur" Massingers sei „unter der Hand des Nachdichters ein konventioneller Vertrauter" geworden; dafür ist er aber weniger polternd und auf Kosten des Helden in den Vordergrund tretend. Der „charakteristische Anhang" des Gecken Nouall ist mit Recht weggelassen, da er gar nicht in den Rahmen des neuen Stückes passen würde.

Damit schliessen wir diese Besprechung, wobei wir uns des Eindruckes nicht erwehren können, dass der Kritiker in seinem Urteile irgendwie getrübt war.

3. The Fatal Dowry vom Jahre 1825.

Im Jahre 1825 erschien die Fatall Dowry unter demselben Titel, aber in ziemlich veränderter Gestalt.[1]) Dem Stück ist ein *advertisement* an den Leser und eine Widmung an W. Gifford vorausgestellt. In ersterem gibt der *adapter* seine Gründe für die Änderungen an. Dann folgt ein von R. B. Bourne verfasster Prolog. In dem *Dramatis Personae* erscheinen als neu: Luçon, ein Gast, und Ronard, ein Diener; die Zahl der *creditors* beträgt nur zwei.

Der Gang der Handlung in den ersten drei Akten ist im wesentlichen derselbe wie im alten Drama. Gänzlich verschieden ist II, 2 sowie das Lied nach: *I prethy sing the song Deuoted to my M*[rs.] (Ebd.; Giff. S. 391.) Rochfort fordert seine Tochter auf am Leichenbegängnisse von Charolais' Vater teilzunehmen. Hier ist ein Leichenlied eingeschoben. Der zweite Akt tönt aus in dem Psalm: *De profundis* . . .

Der dritte Akt beginnt mit der Hochzeitsfeier. Der Gastfreund Luçon nimmt Abschied, indem er dem Paare alles Gute

[1]) s. S. 4.

wünscht. Was im Original der Bräutigam selbst gelobt (II, 2; Giff. S. 400), das legt ihm hier der scheidende Freund ans Herz:

May your whole life still be a wooing one,
And every day new as the bridal one!

Die Dienerin Bellapert vertraut dem jungen Noval an, dass Charolais nicht recht zu Beaumelle passe, da er zu ernst sei (vergl. „Der Graf von Charolais“, IV, S. 165), immer über Büchern sitze, dass die junge Frau gerne von Noval reden höre. In der nun folgenden Unterredung Beaumelles mit diesem ist der Satz (III, 1; Giff. S. 404):

you will grant
That though I did not well towards you, I yet
Did wisely for my selfe,

geändert in:

. . . . . I yet
Did dutifully to him (i. e. my father).

In der Szene zwischen Beaumelle und Romont (III, 1) ist die anzügliche Stelle vom „Riechkästchen“ (Ebd.; Giff. 406) weggefallen; trotzdem wird so weiter gefahren, als ob der Witz gemacht worden wäre. Die Szene zwischen Rochfort und Romont ist ebenfalls übergangen worden; letzterer begründet sein Schweigen mit folgenden Worten:

Rochfort's house must not be shamed with brawls: —
There'll come a time . . . .

Seinem Freund Charolais gegenüber weist Romont auf das schon längst bestehende Liebesverhältnis zwischen dessen Gattin und Noval hin, was im alten Stück nicht geschieht. Das Bild: *Like George a horse-backe* (Ebd.; Giff. S. 418) ist als unpassend unterdrückt worden. Den undankbaren Freund erinnert der alte Hauptmann an alles, was er früher für ihn getan hat, ähnlich wie Archibald Douglas in der bekannten Ballade vor dem König Jakob.

Von jetzt an verfährt der Verfasser dieser Neubearbeitung ganz selbständig. Wir hören zu Beginn des vierten Aktes von einem Briefe, in welchem der junge Noval seine Geliebte, Beaumelle, auffordert mit ihm zu fliehen. Nach einer Auseinandersetzung zwischen diesem und Romont, der ihm, ähnlich wie in der Fatall Dowry (IV, 1; Giff. S. 429—31), seine ganze Niedertracht vorhält, meldet die Dienerin Bellapert, dass ihre Herrin

zur Flucht bereit sei; am Gartentore werde sie ihn erwarten. Die beiden tun wie verabredet. Aber ein dritter, der nicht geladen war, hat sich heimlich herzugeschlichen: Der Ehemann Charolais. Dieser hat nämlich aus dem Briefe, den seine Gattin aus Versehen fallen liess, Kenntnis von ihrem Plane erhalten. Vergl. The Fair Penitent, wo ebenfalls von einem Brief und einer Zusammenkunft die Rede ist (s. S. 28). Charolais tötet zuerst den Verführer, dann eilt er der Fliehenden nach und ersticht sie gleichfalls. — Anklänge an den Wortlaut des Originals sind sehr selten; nur folgende Stelle kann hier angeführt werden:

Darest thou neither be honest coward, nor valiant knave!

Bei Massinger ist hinter nor noch yet eingefügt (IV, 2; Giff. S. 436).

Durch diesen Ausgang des 4. Aktes ist die gänzliche Verschiedenheit des letzten Aktes bedingt. Beaumont lädt Rochfort, den greisen Vater, auf das Geheiss seines Herrn zum Friedhof St. Genevieve ein. Mönche singen eine Messe für den alten General; der Sohn wohnt der Totenfeier bei. Vergl. The Fair Penitent, V, 1 (s. S. 33). Da tritt Romont ein; dieser will die Stadt nicht verlassen, ohne vorher das Grab seines ehemaligen Feldherrn aufgesucht zu haben. Den undankbaren Freund will er jedoch nicht mehr sehen. Vergl. auch hier das eben genannte Stück (Ebd.). Dem sich nähernden Charolais gegenüber zeigt er sich hart und unversöhnlich. Dieser entschuldigt sich mit den Worten des Originals:

Whom foolishly I have abused and injured;

vergl. The Fatall Dowry (V, 2; Giff. S. 454), wo dieselben Worte gebraucht sind. Als alles Flehen vergebens ist, kniet der doppelt unglückliche Charolais nieder. Romont wird nun weich. Er ruft aus:

How pity steals upon me!

Wieder genau die Worte Massingers, nur bei anderer Gelegenheit; dieser legt sie dem Gatten in den Mund, als die Ehebrecherin ihn um Verzeihung anfleht (IV, 4; Giff. S. 440). Da entdeckt der gekränkte Freund an der Hand des Knieenden Blut. Sofort ahnt er, was vorgefallen. Blut ist stärker als Worte; jenes lässt ja auf Taten schliessen und zwar auf eine,

durch die Charolais „sich den Beifall eines ganzen Theaters von edlen Männern erworben hat" (vergl. The Fatall Dowry, V, 2; Giff. S. 455); er reicht ihm die Hand zur Versöhnung. In diesem Augenblick trifft der Greis mit seinem Sekretär ein. Vom Schwiegersohne aufgefordert noch einmal seines Richteramtes zu walten, fragt er erstaunt:

To what strange consequence ... does this induction serve for a Prologue?

Vergl. The Fatall Dowry (IV, 4; Giff. 441). Nun spricht Charolais weitschweifig von den Pflichten der Dankbarkeit (vergl. The F. D. V, 2; Giff. S. 458), tritt seine Güter ab und erzählt dann die Geschichte des Ehebruchs, manchmal unter wörtlicher Übereinstimmung mit der Vorlage; z. B.

When I was married (For there I must begin);

vergl. The F. D. V, 2; Giff. S. 460). Beaumont bestätigt dies durch sein Zeugnis. Der alte Mann ruft nun im grössten Schmerze:

She must die,
And therefore,

worauf der Gatte entgegnet:

Stay, just Judge, may not what's lost . . .;

vergl. The F. D. V, 2; Giff. S. 443. Sogar der Satz:

And ere thou sayest adultress again,

findet sich in beiden Stücken mit gleichem Wortlaut, nur mit Rollenvertauschung (The F. D. V, 2; Giff. 442). — Rochfort spricht darauf seine Tochter schuldig. Nun folgt ein recht überflüssiges Lob Charolais' aus dem Munde seines Freundes, das wieder einen vom Original wörtlich herübergenommenen Satz enthält:

He hath but given to blind and slow-pac'd justice . . . .

(vergl. The F. D. V, 2; Giff. S. 454). Als Rochfort fragt:

Is she (i. e. Beaumelle) dead then?

erhält er die nämliche widrige Antwort:

Yes, this is her heart blood

(vergl. The F. D. IV, 4; Giff. S. 444). Wie dies im Original vorkommt, wird dem lautklagenden Rochfort entgegengehalten:

Pray remember
To use the temper, which to me you promised

(vergl. The F. D. V, 3; Giff. S. 457). Der Greis entschuldigt sich mit den Worten:

Angels themselves must break

(vergl. The F. D. V, 3; Giff. S. 457). Um den Vater zu trösten, erzählt Charolais, er habe seine Gemahlin, bevor er ihr den Todesstoss gegeben, an die Tugend erinnert, was hier sehr abgeschmackt klingt. Da dringt der Vater des erschlagenen Noval mit Häschern ein, um den Mörder seines Sohnes den Richtern zu überantworten. Vor den Augen dieser Menge stösst sich nun Charolais, des elenden Lebens müde (which I am weary of; vergl. The F. D., IV, 4; Giff. S. 445), den Dolch in die Brust.

Die Worte, die der Sterbende spricht, machen grossen Eindruck; dagegen fallen die Romonts sehr ab. Die Moral wirkt hier ebenso schlecht wie im Original.

Die Änderungen, die der Bearbeiter der alten Tragödie an dieser vorgenommen hat, können im ganzen nicht als misslungen bezeichnet werden; die sofortige Tötung Beaumelles zusammen mit ihrem Buhlen sowie der freiwillige Tod des Helden entsprechen vollkommen unserm Empfinden. Doch verrät die Durchführung im einzelnen nur geringes dichterisches Können. An den schönen Bildern und Sentenzen der Vorlage hat der Verfasser den Schmuck heruntergerissen und hat sie in ein alltägliches Gewand gehüllt; dazu leidet das Ganze an Weitschweifigkeit, fast Geschwätzigkeit. Das sklavische Festhalten an ganzen Wendungen des Originals macht nach den bedeutenden Änderungen der letzten Akte den Eindruck der leeren Spielerei. Die beiden folgenden Ausgaben dieses Stückes aus den Jahren 1869 und 1883[1]) bringen genau den gleichen Wortlaut. Die bei Dicks erschienene ist weniger sorgfältig angelegt; das beweisen folgende fehlerhafte Stellen, die mir aufgefallen sind:

If I bestow not every soul (für sou) of them
In the last office to my noble friend

und Seite 10, wo eine ganze Zeile ausgelassen ist, sodass das Folgende gar keinen Sinn gibt; es fehlt nämlich:

That did'st bring rest to their unthankful lives.

---

[1]) s. S. 4.

4. The Insolvent or Filial Piety.

Der bekannte Nachahmer Voltaires, Aaron Hill, hat es ebenfalls unternommen die Fatall Dowry wieder aufleben zu lassen und zwar unter dem Titel: The Insolvent, or Filial Piety.[1]) In der Vorrede lesen wir mit Interesse, dass das Stück Massingers im 18. Jahrhundert gänzlich in Vergessenheit geraten war, was hervorgeht aus der Bemerkung: *This last piece has often been enquired after in vain;* ferner dass Mr. Cibber, der Regisseur, durch die Aufführung des neuen Stückes im Jahre 1758 nicht den gewünschten Erfolg hatte, wofür die Schauspieler verantwortlich gemacht werden *(a young, raw, unexperienced company, hastily collected)*. Die Tragödie weist Prolog und Epilog auf. Die Rollenverteilung ist folgende:

Old Aumele, *first president of Burgundy*
Young Aumele, *in love with Amelia*
Count Chalons, *son to the marshal of Burgundy*
La Foy, *his friend, a rough soldier*
Valdore, *father to Amelia, and predecessor to Old Aumele*
Belgard, *cousin, aud dependant on Aumele*
Le Fer, *servant to Valdore*
Amelia, *daughter to Valdore*
Florella, *her maid*
Presidents, Advocates, Clients, Goalers, etc.
Scene, the capital of Burgundy.

Wie wir sehen, sind die meisten Namen willkürliche Abänderungen der Namen des alten Stückes, so Aumele von Beaumelle, Chalons von Charolais, Florella von Florimel; La Foy und Le Fer sind, jedenfalls in Anlehnung an die Bedeutung ihrer Rollen, frei erfunden (vergl. Du Croy d. Fat. D.).

Das Stück beginnt mit der Abdankung Valdores. Der alte Aumele, sein ausersehener Nachfolger, sucht ihn in seinem Amte zu halten. Allein jener lehnt ab mit der Begründung, er wolle sich auf den Tod vorbereiten.

Let me employ my last ebb of breath
In cares for future life . . . . and learn to die,

---

[1]) s. S. 5.

vergl. The Fat. D. (I, 2; Giff. S. 367):

That I may
Employ the small remainder of my life,
In liuing well, and learning how to dye so.

Aumele wird nun sein Nachfolger. Darauf kommt die Sache Chalons' zur Verhandlung. Der Advokat weist erst auf die Verdienste des toten Marschalls hin, dann auf das Gesetz über Leichenverpfändung:

It is a maxim in our law . . . that debts
Die, with insolvent debtors,

vergl. The F. D. (Ebd.; Giff. S. 368):

And though it be a Maxime in our Lawes
All suites dye with the person . . . .

Der Gang der Gerichtsverhandlung stimmt genau mit dem des Massingerschen Stückes überein. Sogar die Übereinstimmungen im Wortlaut sind sehr häufig, wie aus folgenden Stellen ersichtlich ist:

The cause my client offers to your lordships
Is in itself so pleaful, that it needs
Nor eloquence, nor favour, in this court,

vergl. Th. F. D. (I, 2; Giff. S. 367):

The cause
We come to offer to your Lordships censure,
Is in it selfe so noble, that it needs not
Or Rhetorique in me that plead, or fauour
From your graue Lordships . . . .

To say that her (Great Burgundy) dead marshal,
The father of this brave young lord my client, (Pointing to Chalons)
Honour'd his country's name by far-fam'd service,
Wou'd tax assertion, by a doubt undue,

vergl. Th. F. D. (Ebd.; Giff. S. 368):

To say, the late dead Marshall
The father of this young Lord heere, my Client,
Hath done his Country great and faithfull seruice,
Might taske me of impertinence.

They dare deny him ev'n his funeral rites,

vergl. (Ebd.; Giff. S. 368/369):

Denying him the decent Rytes of buriall,
Which the sworne enemies of the Christian faith
Grant freely to their slaues.

Old Aum.: How long have you, sir, practis'd in this court?
Adv.: Full twenty years, my lord . . .

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 369):

Nou. Se.: How long haus you Sir practis'd in Court?
Charm.: Some twenty yeeres, my Lord.

Old Aum.: How dare you thus presume to urge the court
(Law's sacred guardian) to dispense with law?
Terror of bankrupts gave this statute birth.
Go home, and with more care peruse known acts;
And then make motions.

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 369):

Nou. Se.: How dare you moue the Court,
To the dispensing with an Act confirmd
By Parlament, to the terror of all banquerouts?
Go home, and with more care peruse the Statutes:

La Foy: Or is it here a maxim, that the pleader
Reads on the judge's face his cause's worth?

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 370):

Rom.: . . . vnlesse he study
His face more then the cause for which he pleades?

Old Aum.: You, sir, that prate thus saucily, what are you?

Vergl.:

Nou. Se.: Sirra, you that prate
Thus sawcily, what are you?

La Foy: Let those proud angry Eyes flash lightning round,
Each object they can meet feels dumb disdain;
Shrinks from their blood-shot-beams, and frowns within;
Long had they been, ere this, by some fierce hand
Torn from their tasteless orbs; or, sav'd for shame,
Had justly weeping, serv'd some needy foe;
Had I not worn a sword, and us'd it better,
Than in disgrace of law, thou dost thy tongue.

Vergl.:

Rom.: The nose thou wearst, is my gift, and those eyes,
That meete no obiect so base as their Master,
Had bin, long since, torne from that guiltie head,
And thou thy selfe slaue to some needy Swisse,
Had I not worne a sword, and vs'd it better
Then in thy prayers thou ere didst thy tongue.
La Foy: Yet I — who in my country's balanc'd scale
Out-weigh'd a thousand tame proud logs like thee
Confess myself unworthy name . . .

Vergl.:

Rom.: Yet I, that in my seruice done my Country,
Disdaine to bee put in the scale with thee,
Confesse my selfe vnworthy . . . .

Sogar die Ausdrücke: *wily fox of France, The politick Lewis, The more desperate Swiss* sind verwendet.

Old Aum.: Away . . . to prison, with him.

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 371):

Nou. Se.: Away with him to prison.

La Foy: If curses
Urg'd in the bitterness of aching wrong,
E'er pierc'd the ear of heav'n . . .
May all your wives prove false, and bring you heirs
Of liberal hearts, whose riots may undo you! . . .
And thou, stern patron of their blushless plea,
Live to lose all thy lordships; not even save
Room on thy dunghill for thyself and dog.
Be old before thou diest, to die more wretched!
That, as thou hast deny'd the dead a grave,
Thy living misery in vain may wish one . . .
I've well begun. — . . on . . imitate . . . exceed . . .

Rom.: If that curses,
Vrg'd iustly . . . .
And ſor denying of a little earth,
. . . .
May all your wiues proue whores, your factors theeues,
And while you liue, your ryotous heires vndoe you.
And thou, the patron of their cruelty,
Of all thy Lordships liue not to be owner
Of so much dung as will conceale a Dog,
Or what is worse, thy selfe in. And thy yeeres,
To th'end thou mayst be wretched, I wish many,
And as thou hast denied the dead a grave,
May misery in thy life make thee desire one,
Which men and all the Elements keepe from thee:
I haue begun well, imitate, exceed.

3d Pres.: Remember where you are.

Vergl. (Ebd.):

Du Croye: Remember what we are.

Chal.: What tho' my father . . . .
Number'd that day no part of life, wherin
He snatch'd not some new trophy from your foes

vergl.:

Charal.: **What though my father**

. . . . . .

By numbring that day, no part of his life,
In which he did not seruice to his Country.

Old Aum.: **The precedent were ill . . .**

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 373):

Nou. Se.: **The president were ill.**

Chal.: **What tho' he sav'd an hundred thousand lives,**
By hard fatigues, that robb'd him of his own;
Dauntless to summer heats, and winter's frost,
Ill airs, mines, cannons, and th'unsparing sword . . .

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 373):

Charal.: **And in it saued an hundred thousand lines,**
To end his owne, that was sure proofe against
The scalding Summers heate, and Winters frost,
Ill ayres, the Cannon, and the enemies sword,
In a most loathsome prison.

3d Pres.: **'Twas his fault**
To be so prodigal . . . .

Old Aum.: **The state allow'd him what maintain'd their army.**

Vergl.:

Du Croy: **Twas his fault to be so prodigall.**

Nou. Se.: **He had frō the state sufficient entertainment for the Army.**

Chal.: **Yet to these men,**
To these soft-hearted men, these wise men, here
These only good men . . . Men that pay their debts,
To these, I turn my hopes . . . these honest souls!

1st Cred.: **And so they are.**

2nd Cred.: **It is our doctrine, sir.**

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 373):

Char.: **. . . To these I turne,**
To these soft-hearted men, that wisely know
They are onely good men, that pay what they owe.

2 Cred.: **And so they are**

1 Cred.: **'Tis the City Doctrine.**

Chal.: **Be constant in it . . . . .**
I know there is no musick to your ears
More pleasing, than the groans of men in pain:
The tears of widows, and the orphans cry . . . .

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 374):

Charal.: Be constant in it . . . .
I know there is no musique to your eares
So pleasing as the groanes of men in prison,
And that the teares of widows, and the cries
Of famish'd Orphants, are the feasts that take you.

. . .

Valdore: Consider well what hopes you cast away;
Your liberty, youth . . .

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 375):

Rochf.: And well considerate, you throw away
Your liberaty, and ioyes of life together.

Old Aum.: Let him alone . . .
If he courts misery, let misery meet him.
Provided these consent . . .

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 375):

Nou. Se.: Let him elone,
If he loue chords, a Gods name let him weare 'em,
Prouided these consent.

. . .

1st Cred.: What think you of the offer?

Vergl.:

3 Cred.: What thinke you of the offer?

3d Pres.: What is your answer?
2d Pres.: You shall speak for all.

Vergl.:

Du Croy: What's your answer?
2 Cred.: Speake you for all.

1st Cred.: And we release the body.
1 Cred.: and we release the body.

Old Aum.: The court must grant you that.

Vergl.:

Nou. Se.: The Court must grant you that.

Chal.: I thank you all.
In this you have confer'd a glory on me . . . .

Vergl.:

Charal.: I thanke your Lordships,
They haue in it confirm'd on me such glory.

Old Aum.: **Strange madness!**

Vergl.:

Nou. Se.: **Strange rashnesse.**

Valdore: **To my cause**
Already I have found your lordships' bounty
So lavish in your grants . . .
3rd Pres.: **There's nothing you can ask, we wou'd not grant.**

Vergl.:

Rochf.: **To my owne cause. Already I haue found**
Your Lordships bountifull in your fauours to me . . .
Du Croy: **There is nothing**
The Court can grant, but with assurance you
May aske it, and obtaine it.

Old Aum.: **Nay, my lord, demand one half of my estate**
Vald.: **If I must be deny'd**
2d Pres.: **That cannot be**
3d Pres.: **I have a voice to give**
2d Pres.: **I add mine to it**
3d Pres.: **If then persuasion fails . . .**

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 376/77):

Nou. Se.: **Pray you demand**
The moyety of my estate . . .
Rochf.: **Am I denyed then . . .?**
Du Croy: **It must not be**
2. Pres.: **I haue a voyce to giue in it**
3. Pres.: **And I.**
And if perswasion will not worke him to it . . .

Die Sitzung wird nun aufgehoben. Valdore und sein Sekretär besprechen zusammen das Benehmen der beiden Freunde. Ersterer erklärt:

Fye, fye; he's (i. e. La Foy) faulty —
What ready money have I unassign'd?

Vergl. (Ebd.; Giff. 377):

Rochf.: **Fie! he was faulty — what present mony haue I?**

Der 1. Akt schliesst, wie im Original, mit dem Lob der Kindesliebe. Der folgende Akt wird eröffnet mit einem Zwiegespräch zwischen Le Fer und einem Gefängniswärter; diese Szene entspricht im allgemeinen der Szene II, 1 des Originals: Chalons bildet den Mittelpunkt der Unterhaltung. Seine militärische Tüchtigkeit wird also gerühmt:

I remember
When first he serv'd unhappy Burgundy,
Under his more unhappy father's wing;
Where serving and commanding, he learn'd both,
With such a ready fire and temper mix'd,
That sometimes he appear'd his father's father;
And never less, than our great captain's son.

Vergl.:

Baum.: **Vnder his fathers wing, this Sonne hath fought,**
Seru'd and commanded, and so aptly both,
That sometimes he appear'd his fathers father,
And never lesse then's sonne.

Wir sehen dann den Jüngling an der Bahre des Vaters stehen und weinen; alles in treuer Übereinstimmung mit der Vorlage (*The honest soldiers weep! — La Foy to weeps! The very gaoler weeps;* vergl. The F. D. II, 1; Giff. S. 381). Das eine oder andere schöne Bild des Originals ist allerdings weggelassen, ein anderes recht nüchtern wiedergegeben.

Der Inhalt der folgenden Szene weicht vollkommen von dem alten Stücke ab; die Dienerin Florella warnt ihre Herrin Amelia vor dem jungen Aumele. Da erscheint dieser um der Geliebten seine Aufwartung zu machen, wird aber zurückgewiesen, als er sich als Feind der Ehe erklärt. In diesem peinlichen Augenblicke tritt der Vater Amelias, Valdore, ein. Sofort bemerkt er die Aufregung seiner Tochter, die er nach Verabschiedung des Galans nach dem Grunde derselben befragt. Sie gibt ihm als ausweichende Antwort, das traurige Schicksal Chalons' habe sie so zum Mitleid gestimmt. Diese Ausrede kommt ihm wie gewünscht; er lenkt ihren Sinn auf den edlen Jüngling. Allein die Tochter kann den jungen Aumele nicht vergessen. Nun bemüht sich der Vater, ihr den Buhlen als nichtswürdig hinzustellen (*The toilet and the ball-room are his fields* S. 29). Schliesslich stellt er ihr die Alternative, sich entweder von ihrem Geliebten oder vom Vater loszusagen (vergl. The F. D. II, 2; Giff. S. 392). Der unter Tränen Niederknieenden ruft er zu:

„Away . . . I will not hear thee! Go . . . Obey!“

Wie in der Fat. D. erscheint nun der in Haft gesetzte Freund, hier La Foy, von Valdore gerufen. Von diesem auf-

gefordert, den beleidigten Präsidenten Aumele um Verzeihung zu bitten, erklärt er mit Hohn:

Submit, and crave forgiveness of a brute!

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 393):

Submit, and craue forgiuenesse of a beast?

How savagely the brute blasphemer spoke
Of the dead general! . . . I weep to think on't!

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 394):

How sauagely, and blasphemously hee spake
Touching the Generall, the graue Generall dead,
I must weepe when I thinke on't.

Valdore mahnt zur Mässigung:

Pray be temperate . . . .
I but advise your frenzy . . . not constrain.

Vergl.:

Roch.: **Oh bee temperate,**
Sir, though I would perswade, I'le not constraine.

Darauf folgt die Ausbezahlung des Lösegeldes an die Gläubiger. (Vgl. Th. F. D.; Giff. S. 395.)

Unterdessen findet sich Chalons bei Valdore ein. Von diesem getröstet mit den Worten:

You have outwept a woman! . . Noble Chalons!
No man that lives but has a father lost,
Or once must lose a father

erwidert er:

Sir, 'tis true . . .
I never thought my father was immortal.
But as I pass'd your hall, his reverend picture
Smil'd on my startled eye, and forc'd some tears.

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 395/6):

Rochf.: **You haue out-wept a woman, noble Charolois.**
No man but has, or must bury a father.
Charol.: **. . . I did neuer thinke**
Hee was immortall . . . .
I spy'd the liuely picture of my father,
Passing your gallery, and that cast this water
Into mine eyes.

Die Stelle des Originals, welche den Streit um das „Nichts" enthält, ist von Hill mit Recht übergangen worden (Th. F. D.;

Giff. S. 396). Nun erbietet sich Valdore, für Chalons das Lösegeld zu zahlen, was dieser ausschlägt, indem er nur um die Freiheit seines Freundes bittet (vergl. The F. D.; Giff. S. 397). Kaum hat er geendet, so kommt La Foy herzu; beide werden nun einander als frei vorgestellt (vergl. The F. D.; Giff. S. 397). Valdore bittet dann seinerseits Chalons um eine Gunst, nämlich sein einziges Kind als Gemahlin hinzunehmen. Wie bei Massinger, so strömt nun auch hier der Jüngling über vor Glückseligkeit:

When you thus plunge me deeper far in debt!
She were, without a dower, a prince's prize.

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 399):

Why, you participate me more in debt
. . . .
This beautie . . . . .
Without all dowry is a Princes ayme.

Geschickt hat hier der Dichter den Jüngling sagen lassen:

I lov'd her long
Despairing (lost in fortune's clouds) to gain her.

Auf die Frage Chalons', ob sie ihn liebe, gibt Amelia eine ausweichende Antwort, worauf ihr Vater versichert:

Enough, I answer for her willing duty,

eine Erklärung, die für die Entwickelung des Konflikts von Belang ist, da so deutlich gezeigt wird, wie das Mädchen unfreiwillig zur Ehe und zur Sünde getrieben wird.

Hier sei noch auf folgende auffallend übereinstimmende Stelle verwiesen:

Chal.: **Oh, sir! I groan**
Beneath such added weight of benefit!
You, Curtius like, have cast into the gulph
Of our sunk Burgundy's ungrateful shame,
Your fame and fortune, to redeem her name.

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 400):

Char.: **Oh Sir, I groane vnder your courtesies,**
More then my fathers bones vnder his wrongs,
You Curtius-like, haue throwne into the gulfe,
of this his Countries foule ingratitude,
Your life and fortunes, to redeeme their shames.

Mit dem dritten Akt setzt die eigene Hand Hills ein, wenn letzterer auch noch in manchem Punkte dem älteren Dichter gefolgt ist. Florella, Amelias Dienerin, und der junge Aumele befinden sich im Gespräch. Zu diesen gesellt sich Belgard, der Pontalier des alten Stückes, und kündigt jenem die Freundschaft, da er sein frevelhaftes Treiben nicht länger begünstigen wolle (vergl. Fat. D. II, 2 Schluss). Florella spielt in dem neueren Stücke die Rollen der Florimel und der Bellapert in einer Person: Zuerst warnt sie ihre Herrin vor Aumele (Florimel), dann, mit Geld bestochen, sucht sie dieselbe für ihn zu gewinnen (Bellapert).

Als die beiden Liebenden allein sind, erklärt Amelia, sie könne nun dem Aumele nicht mehr angehören. Dieser beteuert, er habe sie fliehen wollen, bringe es aber nicht über sich. Er fragt, ob sie ihn vergessen könne, worauf Amelia erwidert:

I must, and will forget thee.

(Vergl. „der Graf von Charalois“ IV, S. 190 an gleicher Stelle !)

Trotz ihres Widerstrebens gelingt es ihm ihre Hand zu küssen. Das beobachtet La Foy, der nun hervorstürzt und den frechen Eindringling mit dem Schwerte verfolgt; Amelia entflieht.

La Foy sinnt nun wie Romont darauf, grösseres Unglück zu verhüten; denn:

she's a woman;
And who can stem their passions? To surmount
Her sex's rage of heart beneath restraint,
Is harder than to prop a falling tower.

Vergl. (III; Giff. S. 410):

and yet to stay a woman
Spur'd headlong by hot lust, to her owne ruine,
Is harder then to prop a falling towre
With a deceiuing reed.

Dem eintretenden Valdore teilt er sein Geheimnis mit. Dieser will anfangs nicht glauben, dann aber wird er nachdenkend und beschliesst (im erfreulichen Gegensatze zu Rochfort):

I will, however, hold a watchful eye
O'er her examin'd conduct; and mean while
Trust, and demand your silence.

Dem nun eintretenden Freund gegenüber stellt La Foy sich zuerst zurückhaltend:

Why should I pull down plagues?
Why should I strike diseases through thy bones,
Beyond the cure of medicine? . . . .

Chal.: **Thou strik'st a deadly coldness to my heart . . .**
La Foy: **Pray their kind guard**
To keep your wife chaste.
Chal.: **Stay . . . what said'st thou?**
Take this devouring wolf out of my breast . . .
Stay . . . or for ever lose me.

Vergl. (Ebd.; Giff. S. 416/417):

Rom.: **oh it will strike disease into your bones**
Beyond the cure of physicke . . . .
Char.: **Thou dost strike**
A deathfull coldnesse to my harts high heate
Rom.: **Keepe your wife chaste**
Char.: **stay and take this wolfe**
Out of my brest . . . . . . or
For euer lose mee.

Die Freunde ziehen schon die Schwerter. Da hält La Foy dem Gatten ein Medaillon mit dem Bildnis seines Vaters entgegen und zeigt ihm ein Papier, auf welchem geschrieben stand, dass der alte General oder, wenn er sterbe, sein Sohn ihm die geleisteten Dienste reichlich belohnen werde. Chalons lässt nun das Schwert fallen; der Edelmut des Freundes tritt ihm lebendig vor Augen. Nun kommen ihm auch Gedanken über das Benehmen seiner Gemahlin am Traualtare:

When the priest join'd our hands, she dragged her's back
Trembling and cold; then rais'd it to her eyes,
Cover'd an ill-tim'd tear, and sigh'd profound.

Jetzt beginnt eine merkwürdige Wendung in der Tragödie, sodass wir fast an die Komödie erinnert werden; sie nimmt nun einen tragikomischen Ausgang. La Foy rät nämlich seinem Freunde, er möge die eheliche Treue seiner Gattin auf die Probe stellen, indem er vorgebe, er müsse sich auf zwei Tage vom Hause entfernen und vor Ablauf dieser Frist unerwartet zurückkehren; der Gatte geht auf den Rat ein.

Der vierte Akt führt uns in ein Vorzimmer, in welchem sich Florella und der junge Aumele befinden. Es ist Nacht;

die Herrin schläft im nahen Zimmer. Nun klärt die Dienerin den Jüngling über die Abwesenheit des Gemahls auf, gibt ihm dessen Nachthemd, damit er nicht erkannt werde, und schliesst ihm die Türe des Schlafgemachs auf. Gleich darauf tritt La Foy ein und etwas später Chalons selbst. Dieser kann seine Neugierde nicht bezähmen. Als er erfahren hat, dass Aumele sich ins Haus geschlichen hat (vergl. „der Graf von Charolais“ IV, S. 176) stürzt er mit dem Schwerte in der Hand in das Zimmer seiner Gemahlin, aus welchem er bald darauf zurückkommt mit der Erklärung: He is dead.

Er hat den Verführer nicht im Bett, sondern aussen knieend gefunden. Es ist dann zum Zweikampfe gekommen, in welchem jener fiel. Die Gattin aber, die sich ihm zu Füssen geworfen, hat er von sich geschleudert und im Zimmer eingeschlossen, bis ihr Vater das Urteil über sie gesprochen habe.

Der letzte Akt bringt uns Überraschung auf Überraschung. Valdore erscheint, um seines Richteramtes zu walten. Er macht dem Schwiegersohne ob seines raschen, ungerechten Handelns bittere Vorwürfe. Als er aber aus dessen Munde erfährt, dass seine Tochter noch lebe, ist er überglücklich. Auch Chalons wird wie dieser auf den Gipfel des Glückes gehoben, als Florella erklärt, dass sie die Anstifterin des ganzen Betruges gewesen sei, um den ihre Herrin nichts wisse. Aus Dankbarkeit knieen nun alle nieder und preisen Gott — eine höchst überflüssige Geschichte! Unterdessen ist Florella gegangen, um Amelia zu holen; da trifft sie dieselbe in ihrem Blute. Sofort ist alles wieder voll Schmerz und Trauer; besonders wird Chalons von Gewissensbissen gequält, als die Unglückliche erzählt, wie sie den Wüstling abgewiesen habe, wie er am Bette kniete und flehte u.s.w. Da erscheint als *deus ex machina* Belgard, der sich jetzt als Wundarzt entpuppt und die Wunde der Gattin für nicht lebensgefährlich erklärt. Sofort ist alles wieder munter und fidel. Die Geschichte löst sich in allgemeines Wohlgefallen auf. Damit aber die Freude nicht zu laut werde, wird ein kleiner Dämpfer aufgesetzt: Es erscheint nämlich der alte Aumele, um den Sohn zu holen, den er lebendig wähnt; da findet er ihn tot.

Wir dürften nicht fehlgehen, wenn wir diese Bearbeitung der Fatall Dowry als die minderwertigste von allen bezeichnen.

Zunächst erkennen wir A. Hill als einen Abschreiber der gewöhnlichsten Art; dann aber — und das dürfte noch schlimmer sein — zeigt er in diesem Stück gar kein Verständnis für das Wesen der Tragödie. Auf diesen Umstand und wohl nicht zunächst auf das schlechte Spiel dürfte darum auch der oben[1]) erwähnte Misserfolg der Aufführung zurückzuführen sein.

Bei der Vergleichung sämtlicher vier Bearbeitungen mit dem Original bemerken wir, dass der Schluss des letzteren allen neueren Dramatikern am wenigsten entsprochen hat. Sie folgen dem älteren Dichter ziemlich getreu bis zur Verführungsszene. Von da beginnen die Abweichungen. Während II[2]) in Übereinstimmung mit dem Original, allerdings unter anderen Umständen, diese im Hause eines Kupplers vor sich gehen lässt, lassen I und III das Liebespaar in einem Garten überrascht werden; in IV ist das eigene Heim, das Schlafgemach des Gatten, der Schauplatz. In allen vier Stücken wird der Verführer von dem eindringenden Gatten getötet, die Ehebrecherin (bei IV nur vermeintlich) dagegen verschont — mit Ausnahme von III, wo sie der Gatte sofort ihrem Buhlen im Tode zugesellt — wieder in Anlehnung an das alte Drama. Die Schuldige begeht nun Selbstmord, teils freiwillig wie in II, teils dazu gedrängt wie in I, oder nur vermeintlich wie in IV, nachdem sie vorher vom eigenen Vater abgeurteilt worden. Von einer Verantwortung des Helden vor Gericht ist in keinem der vier neueren Dramen die Rede: In I und III stirbt er eines selbsterwählten Todes, in II überlebt er, um einem elenden Leben entgegenzugehen, während er in IV, bei dem seltsamen Ausgang des Stückes, glücklicher ist denn zuvor. Besonders die letztere Abweichung der neueren Dichter in dem endgiltigen Schicksale des Helden war geboten durch das Bestreben die Handlung innerlich zu begründen; rein äusserlich, d. h. zugeschnitten auf die dem Stücke zu Grunde liegende Idee wie der Schluss des alten Dramas war, schrie er laut nach Abänderung. Und wenn wir von dem gänzlich missglückten Ausgang des Hillschen Stückes absehen, so müssen wir gestehen,

---

[1]) s. S. 64.

[2]) **Die Ziffern bedeuten die einzelnen Stücke in obiger Reihenfolge.**

dass sämtliche Bearbeitungen des alten Stoffes eine Verbesserung, eine der modernen Auffassung von dem Wesen der Tragödie entsprechendere Darstellung bedeuten.

---

c) Die Tragödie in ihrer sprachlich-metrischen Gestalt.

1. Sprache.

Hinsichtlich der Sprache unserer Tragödie gilt dasselbe, was von den meisten anderen Stücken Massingers gesagt werden muss, d. h. sie zeichnet sich durch Klarheit und Durchsichtigkeit aus. Regelmässigkeit in der Form geht dem Dichter über alles; selten begegnen wir verwickeltem Periodenbau; seine Verse sind glatt und überaus wohlklingend. Dies heben alle Kritiker ohne Ausnahme an Massinger hervor. Der schon genannte Herausgeber seiner Dramen, Mason,[1]) nennt seinen Stil *flowing, various, elegant, and manly* er setzt ihn in dieser Hinsicht sogar über Shakespeare. Courthope[2]) rühmt ihm nach: „*Nobility of style is one of Massinger's characteristics.*" Voll des Lobes ist endlich Drake:[3]) *He* (i. e. Massinger) *exhibits, in the first place, a perfectibility, both in diction and versification, of which we have, in dramatic poesy at least, no corresponding example.*"

Freilich ist der Dichter in dem Streben nach Klarheit und Wohlklang oft zu weit gegangen; der schönen Form entspricht bei ihm nicht immer ein eindrucksvoller Inhalt; oft ist es ihm nur um das Entfalten einer gewissen Beredsamkeit zu tun; seine Schreibweise trägt also nicht selten die Kennzeichen der Rhetorik an sich, zu der Künstler seines Schlages, von weniger genievoller Begabung als gelehrter Bildung, gern neigen. So kommt es, dass wie Stephen[4]) sich ausdrückt, „etwas Hohles unter seiner aufgeputzten rhetorischen Ausdrucksweise

---

[1]) The Dramatick Works of Ph. Massinger (London 1779) II, S. 77.
[2]) A History of Engl. Poetry (London 1903) IV, 367.
[3]) Shakespeare and his Times (London 1817) II, 561—563.
[4]) Hours in a Library (London 1892), S. 154 und 175.

liegt" (*There is something hollow under all his stately rhetoric*"): „eine nur leise Andeutung bei Sheakespeare oder auch Webster und Ford enthülle oft eine grössere Gefühlstiefe als eine ganze Szene, in der die inhaltsleere und oft gekünstelte Advokatenberedsamkeit Massingers sich breit macht" (*„A single touch in Shakespeare, or even in Webster or Ford, often reveals more depth of feeling than a whole scene of Massinger's facile and often deliberately forensic eloquence*").[1])

Auch die Fatall Dowry zeigt deutlich diese Spuren. Die Verwendung von geistreichen Metaphern, von Sentenzen, die zum grossen Teile klassische Reminiszenzen sein dürften,[2]) sowie die Gerichtsverhandlungen des 1. und 5. Aktes, lassen die Vorliebe des Dichters für die Rhetorik unzweifelhaft erkennen.

Häufig greift unser Dichter zur Satire. Mason[3]) bemerkt mit Rücksicht darauf: «*He (i. e. Massinger) seizes every Opportunity to crush rising Folly, and repel incroaching Vice.*» In unserem Stücke geisselt er z. B. die Bestechlichkeit der Richter (I, 1; Giff. S. 360/361), den Geiz des Alters (I, 2; Giff. S. 366/367), die Geldgier herzloser Wucherer (I, 2; Giff. S. 374), das Erschleichen von reichen Pfründen (III, 1; Giff. S. 414), böswillige Verleumder (III, 1; Giff. S. 418/419), feige Modegecken[4]) (IV, 1; Giff. S. 426).

Gesucht klingen Wortspiele wie:

Wedlocke? no padlocke, horslocke (IV, 1; Giff. 424); — Nou. *Are you my confessor?* Rom. *I will be your confounder* (IV, 1; Giff. 429). — Rom. *So good morrow to your Lordship.* Nou. *Good diuell to your rogueship* (IV, 1; Giff. 431).

---

[1]) s. Stephen a. a. O.

[2]) Gaspary A., (Allgemeine Aussprüche in den Dramen Phil. Massingers. Diss. [Marburg 1890]), schweigt sich über diesen Punkt aus. Und doch wäre die Untersuchung nach dieser Seite gewiss sehr lohnend gewesen. Was unser Stück anlangt, so erinnert schon der Grundgedanke (s. S. 7) an das Horazische: *Dos est magna virtus* (vergl. auch The Fatall Dowry II, 2; Giff. S. 397).

[3]) Massinger-Ausgabe (s. S. 3), S. 81.

[4]) S. Mason (a. a. O.), S. 81: *„When this Author lived, Luxury in Eating* (vergl. The Fatall Dowry V, 1) *and Finery in Dress universally prevailed, to the most enormous Excess*".

I breake no Jests, but I can breake my sword
About your pates (III, 1; Giff. 415)
vsurers reliefe
Grieues, if the Debtors haue too much of griefe (II, 1; Giff. 385).

Eine andere Eigentümlichkeit Massingers, die allerdings bei seinen Zeitgenossen häufig vorkommt, ist das Korrigieren oder Erklären im Ausdruck, z. B.:

This beautie being your daughter, in which yours
I must conceiue necessitie of her vertue . . . (II, 2, S. 399)
oder: *When I say courtesie* . . . .
In this word courtesy (III, 1; Giff. 402).

Parenthetischen Sätzen begegnen wir in: *if he please to heare it* (I, 1; Giff. 358) — *I feare* (ebd.) — *whom for honours sake I name* (I, 2; Giff. 366) — *Which guilty, nay condemn'd men, dare not scandall* (I, 2; Giff. 367) — *I will not wrong their credits, By giving them the attributes they now merit* (I, 2; Giff. 368; dem Gedanken nach Parenthese; doch fehlt die Klammer) — *with which I am to trouble Your Lordships eares* (I, 2, Giff. 372; bei Giff. ohne Klammer) — *with whose misfortunes I beare his name* (I, 2; Giff. 373) — *his owne patrimony spent* (eb.) — *and to increase the wonder* (II, 1, Giff. 378; bei Giff. ohne Klammer) — *than they* (II, 1; Giff. 379) — *as in his* (ebd.) — *in pouerty* (ebd.) — *lesse heathenish* (ebd.) — (sämtliche bei Giff. ohne Kl.) — *For so they would be vnderstood by a man* (II, 2; Giff. 394) — *for a Scepter* (ebd.; Giff. ohne Kl.) — *all know* (II, 2; Giff. 396; Giff. ohne Kl.) — *an Embleme of our loues* (II, 2; Giff. 400, Giff. ohne Kl.) — *oh Venus* (III, Giff. 402; Giff. ohne Kl.) — *Prouided that your will answere your power* (ebd.; Giff. 404) — *and such a one hee merits* (ebd.; Giff. 407) — *with yonder pointed foole I frighted from you* (ebd.; Giff. 407, Giff. ohne Kl.; kann nicht als Parenthese angesehen werden) — *as fearing to doe injury, As tender to endure it* (ebd.; Giff. 416, Giff. ohne Kl.) — *Which aggrauates my presumption the more* (ebd.; Giff. 418) — *me thought* (ebd.; Giff. ohne Kl.) — *I thinke* (ebd.; Giff. 419, Giff. ohne Kl.) — *my blood* (ebd.; Giff. 421, Giff. ohne Kl.) — *and therefore come* (IV, 1; Giff. 429; Giff. ohne Kl.) — *shake not* (IV, 1; Giff. 430) — *too much prone already* (ebd.; Giff. ohne Kl.) — *For*

so his quality speakes him (IV, 2; Giff. 432) — *for I am charitable, And charge her not with many* (IV, 4; Giff. 443) — *for now To say that I foresaw the dangers that Would rise from cherishing them, were but vntimely* (V, 1; Giff. 448; Giff. setzt mit Recht diesen Satz in Parenthese) — *When my captiuity was honourable* (IV, 3; Giff. 458) — *And yet being iustly got, Ile not examine Why it should be so fatall* (IV, 3; Giff. 460) — *Lords* (IV, 3; Giff. 461, bei Giff. ohne Kl.).

Von diesen parenthetischen Sätzen sind
5 relative Nebensätze,
3 konjunktionale Nebensätze,
2 verkürzte Komparativsätze mit as, than,
2 Partizipialsätze;
2 Infinitive,
5 koordinierte Sätze (meist mit for eingeleitet),
4 kurze eingeschaltete Sätze (wie I feare, I thinke),
2 Imperative,
3 Interjektionen, Ausrufe, Beteuerungen,
2 Adjektive,
1 Apposition.

Einen hohen Prozentsatz bilden in unserem Stücke die zusammengesetzten Wörter; ich führe folgende an:

fertyle headed (I, 1; Giff. 360, 21) — *Court-spider* (I, 1; Giff. 363, 25) — *purple-colour'd* (I, 2; Giff. 370, 15) — *soft-hearted* (I, 2; Giff. 373, 5 v. u.) — *free liuing* (II, 1; Giff. 378, 13) — *Ram-heads* (II, 1; Giff. 379, 11) — *Lion-law* (ebd.; Giff. 379, 13) — *high fed* (II, 2; Giff. 393, 27) — *strong breath* (ebd.; l. Z.) — *high blouded* (ebd.; Giff. 397, 5) — *heart-strings* (ebd.; Giff. 399, 2 v. u.) — *true-loue* (ebd. . . . . 1 v. u.) — *horne-mad* (III; Giff. 409, 10) — *Master-spy* (ebd.; Z. 14) — *Church-preferment* (ebd.; Giff. 414, 7); *master-Rogue* (ebd.; Z. 14) — *after-age* (III l. Z.) — *faire-maind* (IV, 1; Giff. 424 M.) — *Barber Surgeon* (ebd.; Z. 4 v. u.) — *dressing talke* (ebd.; Giff. 425, 6) — *brayne-pan* (ebd.; Giff. 430, 2) — *Eagle-eyd* (IV, 4; Giff. 441, 8) — *heart-blood* (ebd.; Giff. 444, 8) — *red died* (ebd.; Z. 19) — *Flinty-hearted* (ebd.; Z. 32) — *Innes of court man* (V, 1; Giff. 446, 10) — *ten crowne* (ebd.; Giff. 447, 6) —

debt-booke (ebd.; Z. 10) — *broad cloth* (V, 1; Giff. 450, 4) — *Nere kin* (ebd.; Z. 5) — *Crosse-leg'd* (ebd.; Z. 6) — *dancing schoole* (ebd.; Z. 21) — *pressing yron* (ebd.; Z. 22) — *ouer-partiall* (V, 2; Giff. 453 M.) — *slow-pac'd* (ebd.; Z. 21) — *far fain'd* (V, 3; Giff. 457, 8) — *freeborne* (ebd.; Giff. 459, 9).

Auffallend ist, dass von den angeführten 40 Zusammensetzungen 15 Partizipien als Grundwörter enthalten.

Eine Steigerung in der Wirkung, Emphase, Anaphora, sucht der Dichter öfter durch Wiederholung desselben Wortes zu erzielen, z. B.:

blest, blest, be euer (I, 1; G. 360, 11) — *you haue a cause, a cause so iust* (ebd.; Z. 3 v. u.) — *rest, rest in peace* (II, 1; G. 380 M.) — *Peace, o peace* (ebd.; G. 381, 11) — *Looke, looke you slaues* (ebd.; G. 382, 7 v. u.) — *take her, take* (II, 2; G. 398, 1. Z.; unser Druck hat nur *take her*) — *Peace, peace* (III, 2; G. 400, 6 v. u.) — *so good, so popular* (ebd.; G. 401, 6) — *So faire, so chaste, so vertuous, so* — (III; G. 410, 9) — *Leaue, leaue these fits* (ebd.; 415, 5 v. u.) — *Let him alone, let him alone* (IV, 1; G. 428, 7) — *murther, murther* (IV, 2; G. 435 M.) — *my sonne, my sonne* (IV, 4; G. 445 M.). *brother, your hand, sweet brother* (V, 1; G. 449 v. u.) — *has made me worthy, worthy of* (V, 2; G. 463, 7 v. u.).

Rob. Boyle[1]) hat die bei Massinger öfter wiederkehrenden Ausdrücke in einem umfangreichen Verzeichnisse zusammengestellt und hiebei auch unser Stück berücksichtigt. Als Ergänzung fügen wir ein paar Stellen hinzu, die zum Teil einander ganz ähnlich sind:

Would you consider, that to gaine their fauors
Our chastest dames put off their modesties;
. . . . . .
Be therefore wonne to vse the meanes, that may
Aduance your pious ends (F. D. I, 1; Giff. S. 361).

Vergl.:

. . . . Honesty
In a fair she client . . . . .
Seldom or never prospers; the world is wicked.

---

[1]) Engl. Stud. X, 383–412.

You must practise
The manners of the time, if you intend
To have favour from it (The Unnatural Combat I, 1).

You must finde other proofes to strengthen these
But meere presumptions.
Or we shall hardly
Allow your innocence

(F. D. V, 2; Giff. S. 461.)

Vergl.:

No you must produce
Reasons of more validity and weight,
To plead in your defence, or we shall hardly
Conclude you innocennt.

(The Unnatural Combat I, 1).

I do desire you should proue such a wife
. . . .
As Caesar, did hee liue, could not except at,
Not onely innocent from crime, but free
From all taynt and suspicion

(F. D. III, 1; Giff. S. 407.)

Vergl.:

. . . . . Great Julius would not
Rest satisfied that his wife was free from fact,
But, only for suspicion of a crime,
Sued a divorce.

(The Emperor of the East V, 2; Giff. S. 338.)

. . . . . and yet to stay a woman
Spur'd headlong by hot lust, to her owne ruine,
Is harder then to prop a falling towre
With a deceiuing reed.

(F. D. III, 1; Giff. S. 410.)

Vergl.:

It is more
Impossible . . . . . .
. . . . . . to underprop
A falling tower . . . . . .
. . . . . than to stay a woman
Hurried by two furies, lust and falsehood,
In her full career to wickedness.

(The Picture IV, 1; Giff. S. 195.)

I am a Frenchman, no Italian borne.

(F. D. III, 1; Giff. 420, l. Z.)

Vergl.:

> . . . . . and still the wise Italian,
> That knows the honour of his family
> Depends upon the purity of his bed,
> For a kiss, nay, wanton look, will plough up mischief,
> And sow the seeds of his revenge in blood.
> (The Emp. of the E. V, 2; Giff. S. 338.)
>
> (Gibt eine Erklärung für unsere Stelle.)

Die Fatal Dowry gibt uns Geleglenheit, Wiederholungen von Wörtern und Konstruktionen in den einzelnen Szenen selbst zu beobachten. Wir ersehen aus diesem Umstande, wie wenig originell unser Dichter im Grunde ist. So begegnen wir auffallend oft Verben wie: to work, wrong, practise, presume, aim at, hazard, confirm, deny; und Konstruktionen wie: to continue mit Präd. Subst. oder Adj. in etwa 10 Fällen (Giff. S. 377, l. Z., 398, 2 v. u., 404, 1; 412, 7 v. u., 417, 12, 432, 2, 440 M., 455 l. Z., 456 M., 461 M.) — to prove mit der nämlichen Verbindung in etwa 8 Fällen (Giff. 365, 5 v. u., 371, 11 v. u., 393, 1, 403, 22, 407 M., 413 M., 436, 6 v. u., 441, 9).

Anklänge an Shakespeare sind in unserem Stücke nicht zahlreich; es sind im ganzen zwei Stellen, die hier in Betracht kommen können, nämlich:

> Charalois: . . . . . To these I turne,
> To these soft hearted men, that wisely know
> They are onely good men, that pay what they owe.
> 2 Cred. And so they are.
> 1 Cred. 'Tis the City Doctrine; (I, 2; Giff. 373)

hiezu führt Giff. aus Merch. of Ven. (IV, 1) an:

> Shy. Antonio is a good man.
> Bass. Have you heard any imputation to the contrary?
> Shy. No, no, no; — my meaning in saying he is a good man, is to have you understand me that he is sufficient.

Ferner erinnert vielleicht:

> Charal.: Was this tale
> The hydeous monster which you so conceal'd? (III; Giff. 418)

an einen bei ähnlicher Gelegenheit ausgesprochenen Gedanken Othellos:

> As if there were some monster in his thought
> Too hideous to be shown. (Oth. III, 3, 111.)

a. Metrik.

Damit wenden wir uns zum metrischen Teile der Untersuchung. Mit dieser Frage haben sich schon Fleay[1]) und Boyle[2]) näher befasst. Letzterem[3]) entnehmen wir folgende tabellarische Übersicht:

Act	Sc.	Prose	Verse	D. e.	r. o. l.	l. e.	w. e.	rhy.	
I	1	—	199	61	60	1	1	2	Mass.
	2	—	306	109	116	7	6	12	M.[4])
II	1	—	143	26	30	5	2	14	Field
	2	145	222	43	58	5	—	12	F.
III	1a	—	316	146	119	6	10	—	M.
	1b	—	190	34	53	6	4	8	F.[5])
IV	1	106	117	23	27	2	—	8	F.
	2	—	105	30	42	2	2	2	M.
	3	—	22	6	12	2	—	—	M.
	4	—	200	68	69	3	3	6	M.
V	1	—	108	35	43	3	1	2	M.
	2	—	349	119	133	8	4	12	M.[6]) [7])

Was die metrische Kunst Massingers anlangt, so gelten auch mit Bezug auf die Fat. Dowry für sie die Worte Boyles: „*The versification is exquisitely musical*“.[8]) Doch müssen wir es als eine Härte bezeichnen, wenn wir am Ende einer Verszeile sog. grammatischen Wörtern, wie: *am, be, of, in, the, this, I* begegnen, die ein so rasches Hinüberlesen erfordern, dass der metrische Charakter des Verses leidet, da so die natürliche Pause am Ende der Zeile gar nicht zur Geltung kommt.

Der Reim findet in der Mitte der Rede nie beabsichtigte Anwendung. Reime wie:

defence : impudence (IV, 4; Giff. 439)

---

1) Transactions of New Shakspere Soc., Ser. I, 1874, 51—72.
2) Engl. Stud. V, 74—96.
3) Ebd., S. 94.
4) The last 160 lines probably altered by F.
5) „So I not heard then (für them!)“ 1,37.
6) 1,80—120 interpolated by F.
7) Boyle hat, jedenfalls dem Beispiele Giffords folgend V, 2 und 3 in V, 2 zusammengelegt.
8) Engl. Stud. V, S. 87.

foes : those (V, 2; Giff. 455)
consent : punishment (ebd.)

sind nicht beabsichtigte. Sonst erscheint der Reim am Ende einer Rede (a), einer Szene (b) und des Aktes (c), um einem in feierlicher Weise vorgetragenen Gedanken mehr Nachdruck zu verleihen.

ad a) exceed : deed (I, 2; G. 371/372)
knowe : owe (I, 2; G. 373)
captiuity : liberty (I, 2; 376)
haue : graue (II, 1; G. 379)
one : stone (ebd.; G. 381)
consume : perfume (ebd.)
free : infamie (ebd.; G. 383)
despaire : faire (II, 2; G. 388)
pay : way (ebd.; G. 391)
white : right (ebd.)
true : too (II, 2; G. 393)
vane : againe (ebd.; G. 400)
sleepe : weepe (III; G. 416)
me : iniury (ebd.; G. 419)
I : dye (IV, 1; G. 425)
graues : knaues (IV, 1; G. 426)

ad b) shelfe : your selfe (I, 1; G. 365)
reliefe : griefe (II, 1; G. 385)
periury : I (IV, 1; G. 431)
borne : mourne (IV, 2; G. 437)
ends : friends (V, 1; G. 450)

ad c) me : courtesie (I; G. 378)
will : ill (II; G. 401)
asswage : after-age (III; G. 421)
lawes : cause (IV; G. 445)
innocent : punishment (V; G. 464).

Als unreine Reime sind wohl anzusehen:

upón her : hónour }
shop : up } (Songs, G. 465).

Der Aufbau der Songs ist folgender:

First Song:

— —́   — —́   —   a
— —́   — —́   — —́   — —́   — —́   b
— —́   — —́   c
— —́   — —́   — —́   — —́   — —́   b
— —́   — —́   — —́   — —́   d
— —́   — —́   — —́   — —́   d

Second Song:

A Dialogue betweene Nouall, and Beaumelle.

— —́   — —́   — —́   — —́   — —́   a
— —́   — —́   — —́   — —́   — —́   a
— —́   — —́   — —́   — —́   — —́   b
— —́   — —́   — —́   — —́   — —́   b
— —́   — —́   — —́   — —́   — —́   b
— —́   — —́   — —́   — —́   — —́   c
— —́   — —́   — —́   — —́   — —́   c
— —́   — —́   d
— —́   — —́   — —́   e
— —́   — —́   — —́   — —́   — —́   e
— —́   — —́   — —́   — —́   — —́   f
— —́   — —́   — —́   — —́   f

Citizens Song of the Courtier:

—́ —   —́ —   —́ —   —́   a
—́ —   —́ —   —́ —   —́   a
—́ —   —́ —   —́ —   —́   b
—́ —   —́ —   —́ —   —́   b
—́ —   —́ —   —́ —   —́   c
—́ —   —́ —   —́ —   —́   c
—́ —   —́ —   —́ —   —́ —   d
—́ —   —́ —   —́ —   —́ —   d

Courtiers Song of the Citizen:

— ′ — ′ — ′ — ′ a
— ′ — ′ — ′ — ′ a
— ′ — ′ — ′ — ′ b
— ′ — ′ — ′ — ′ — ′ — ′ — ′ b
— ′ — ′ — ′ — ′ c
— ′ — ′ — ′ — ′ c
— ′ — ′ — ′ — ′ d
— ′ — ′ — ′ — ′ d
— ′ — ′ — ′ — ′ e
— ′ — ′ — ′ — ′ e
— ′ — ′ — ′ — ′ f
— ′ — ′ — ′ — ′ f
— ′ — ′ — ′ — ′ g
— ′ — ′ — ′ — ′ g
— ′ — ′ — ′ — ′ h
— ′ — ′ — ′ — ′ h

Allitterationen, von denen die meisten jedenfalls vom Dichter gar nicht beabsichtigt sind, treffen wir in: **f**oolish **f**rensie (I, 1; G. 362, 6 v. u.) — In **l**iuing well, and **l**earning how to dye so (I, 2; G. 367, 10) — Nought but a **f**aire tree, could such **f**ayre **f**ruit beare (II, 1; G. 378 u.) — **L**ion-**l**aw (ebd.; G. 379 M.) — How like a **s**ilent **s**treame shaded with night (ebd.; G. 380, Char.) — **l**ong in **l**oue (ebd.; Z. 4 v. u.) — **w**edding **w**eeds (ebd.) — Euen in the **w**ildest **w**ildernesse of **w**ar (ebd.; Giff. S. 383, 18) — **s**ouldier and **s**choller (II, 2; Giff. S. 394, 10) — why the **v**icious, **V**ertuous, **v**aliant and vnworthy men (ebd.; Giff. 395, 7 v. u.) — A **P**ander, or a **P**arasite (ebd.; Giff. 400, 2 v. u.) — Tis thy **f**ault, **f**oolish girle (III; Giff. S. 411 u.) — Like to a Re**cl**use in a **cl**oyster (ebd.; Giff. S. 413, 10) — Good **L**ady **L**oosenes (ebd.; Z. 26) — Valiant without **def**ect, right[ly] **def**in'd (ebd.; Giff. S. 416, 3) — as if **L**oue had **l**ockt them (ebd.; Giff. S. 418, 9) — Meere **c**ompliment and **c**ourtship (ebd.; Giff. S. 418, 4 v. u.) — thou **s**editious **s**ower (ebd.; Giff. S. 419, 1) — To **st**rike thy rankling **st**ing into my heart (ebd.; Z. 6) — Would I had **s**eene **th**ee **gr**au'd with **th**ey **gr**eat **S**ire (ebd.; Z. 6 v. u.) — Come **f**right your

foes with this (ebd.; Giff. S. 420, 14) — A **d**ull **D**utch rather (ebd.; Giff. S. 421, 1) — I see change **m**anners and the **m**an (ebd.; Z. 6) — Such **l**ouing **L**ords (IV, 1; Giff. S. 426, 11) — such **r**oaring **r**oagues (ebd.; Giff. S. 431, 9) — D'ee stand **H**umming and **h**awing now? (ebd.; Z. 16) — To **sh**elter you from **sh**ame (IV, 4; Giff. S. 439, 9 v. u.) — In the forbidden **L**abyrinth of **l**ust (ebd.; Giff. S. 440, 9) — **w**icked **w**oman (ebd.; Giff. S. 443, 8) — no sunne shall rise, But ere it set, **sh**all **sh**ew her vgly lust In a new **sh**ape (ebd.; Giff. 443, 23—25) — To vrge **m**y **m**any **m**erits (ebd.; Giff. S. 443, 6 v. u.) — **H**is plea must speed that **h**ath an honest cause (IV, Schluss) — And let vs **p**art in **p**eace (V, 1; Giff. 447, 2 v. u.) — The **p**antofle or **p**ressing yron (ebd.; Giff. S. 450, 8 v. u.) — and what **w**ants I **w**ill **w**orke out (ebd.; Z. 4/5 v. u.) — The gallant is **t**urn'd **T**aylor (ebd.; l. Z.) — A **f**aythfull **f**riend (V, 2; Giff. S. 451, 8 v. u.) — **f**ar-**f**ain'd (V, 3; Giff. S. 457, 8).

III. Fields Anteil.

Es bleibt nun noch die Frage zu entscheiden, welches der Anteil Fields an unserem Stücke ist. Von älteren Literarhistorikern bemerkt Langbaine[1]) nur, dass Field in diesem Stücke Massinger's Mitarbeiter war. Mason soll nach der Aussage Giffords[2]) den 2., 3. und einen Teil des 4. Aktes Field zuweisen. — Von den neueren Massinger-Forschern schreibt Fleay[3]) dem letzteren: II, 1, 2, III, 1b und IV, 1 zu; Boyle[4]) geht darüber noch hinaus, indem er auch in den letzten Zeilen von I, 2 und in V, 2, 80—120 (vergl. das Schema S. 127) die Hand Fields erkennen will.

---

[1]) The Lives and Characters of the English Dramatick Poets (Lond. 1699), S. 95: *Mr. Field . . . . . joyn'd with him* (i. e. Massinger) *in this Play.*

[2]) Anhang 2 zur Fat. D. (The Plays of Ph. M., Lond. 1813, III), S. 487.

[3]) Transactions of N. Shak. Soc., Ser. I, 1874, 51—72.

[4]) Engl. Stud. V, 74—96.

Fields Anteil ist also, um mit Boyle[1]) zu reden, noch nicht endgültig erwiesen. Überhaupt wird ein abschliessendes Urteil mit den uns zu Gebote stehenden Hilfsmitteln nie gefällt werden können. Jedenfalls werden blosse metrische Untersuchungen, wie sie Fleay und Boyle anstellen, zu keinem zuverlässigen Ergebnisse führen;[2]) Inhalt und Sprache müssen wohl als Hauptcharakteristika herangezogen werden.

Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir die Prosaszenen II, 2 und IV, 1, wenigstens soweit die Prosa reicht, Field zuweisen. Nur in einem einzigen Stücke Massingers — abgesehen von dem kurzen Auftreten des *„Empiric“* in „The Emperor of the East“ (IV, 4) — finden wir Prosa verwendet, nämlich in „The Virgin-Martyr“,[3]) während Field in seinen Stücken eine gewisse Vorliebe für Abwechselung von Prosa und Poesie verrät. So enthält seine Komödie „A Woman is a Weathercock“ Prosa in: II, 1; III, 2, 3; IV, 2; V, 1, 2 und „Amends for Ladies“ in: I, 1, 2; II, 1, 4; III, 3, 4; IV, 1, 2; V, 1, 2. Die Szene II, 2 der Fat. D. erinnert in den Personen und dem Tone des Dialogs an eine ähnliche Szene in: „Amends for Ladies“: Wir hören hier wie dort zweifelhafte Definitionen der Frau, des Mädchens, der Witwe. Dem jungen Gecken Nouall entspricht in: „A Woman is a Weathercock“ (I, 2) *Count Frederick. A Tailor* und *a Page* spielen in dieser Szene die gleiche Rolle wie in unserem Stücke (IV, 1). Desgleichen weisen die in den beiden genannten Szenen öfter vorkommenden Interjektionen wie: *pox, s'foot (e), vd'd[s] - light, Faith, 's lid, 's wound* mehr auf Field als auf Massinger hin, bei dem diese Interjektionen ganz selten sind. Für Field spricht schliesslich die Stelle: *one of the purles of your band is (without all discipline - falne) out of his ranke* (Fat. D. II, 2; G. 388/389), die fast gleich lautet mit:

Because one of the pearls of his band was fallen (out of his reach) to order again (Amends for Ladies, III, 3).

In II, 2, wo mit dem Eintreten des Nouall jun. der Vers

---

[1]) Dict. of N. B., XVIII, 409.

[2]) Ähnlich urteilt Körting (Grundriss d. engl. Litt., 2. Aufl., S. 214) über derartige Versuche.

[3]) Für die Dekker als Mitarbeiter angesehen wird.

beginnt, liegt die Sache nicht mehr so einfach vor. Die 10 folgenden Verse deuten auf Massinger hin. Das Bild:

> **This heauenly piece which nature hauing wrought,**
> **She lost her needle and did then despaire,**
> **Euer to worke so liuely and so faire** (Giff. 388.)

erinnert an:

> **What curious Nature made without a pattern,**
> **Whose copy she hath lost too.** (Span. Cur. I, 1, 270.)

Mit dem Auftreten Pontaliers scheint ebenfalls Massinger wieder einzusetzen. Denn diese Persönlichkeit mit ihren bitteren, sarkastischen Bemerkungen wie: *This is a three-leg'd Lord,* und geistreichen Wendungen wie: *and thus they liue to eate, eate to liue, and liue to prayse my Lord* dürfte eine Schöpfung Massingers sein. Diesem gehört ferner der mit dem Eintreten von Rochfort und Beaumont beginnende übrige Teil der Szene zu. Denn was nun folgt, ist nichts Episodenhaftes mehr, sondern schon ein wesentliches Moment der Handlung oder wenigstens ein Übergang zu einem solchen, und ist deshalb unzweifelhaft für Massinger zu beanspruchen. Dieser zweite Teil von Szene II, 2, in dem Rochfort seiner Tochter mitteilt, dass er ihr einen Gemahl ausgesucht, in dem er die Freilassung Romonts und Charalois' herbeiführt, um letzteren mit Beaumelle zu vermählen, muss Massinger zugefallen sein. Schauen wir näher zu, so entdecken wir unschwer die Schreibart dieses Dichters: Es ist dieselbe gehobene, deklamatorische Sprache, gefüllt mit gelehrten Metaphern und Sentenzen, die für Massinger so charakteristisch ist. Im Besonderen sprechen für ihn Wiederholungen wie:

> *the Generall, the graue Generall dead* (G. 394)
> *so good, so popular* (G. 401)

sophistische Wendungen wie:

> **No man will grant mee any thing I sue for.**
> **But begging nothing, euery man will giue 't (G. 396)**

oder:

> **This beautie being your daughter, in which yours**
> **I must conceiue necessitie of her vertue (G. 399)**

oder:

> **Which neuer 'man distinguish, lesse diuide (G. 400).**

Schimpfwörter wie:

this bile of state — This Elephant — this Cammell — A soule-lesse Dromodary (G. 393/394).

Ausdrücke wie:

but I haue done (G. 395) — *if my feares proue true* (G. 393) — *It will continue so* (G. 398).

Ähnlich verhält es sich mit Szene IV, 1. Auch hier scheint mit dem Vers Massinger wieder einzusetzen. Wir finden hier die gleiche beissende Satire:

O sauce the glasse my Lorp, and breake their heads,
They are the greater flatterers I assure you,

das gleiche Bild wie in II, 2:

yet put it by,
Lest thou deare Lord (Narcissus-like) should doate
Vpon thy selfe, and dye; and rob the world
Of natures copy, that she workes forme by.

Desgleichen erkennen wir Massingers Stil an Ausdrücken wie:

I am desperate of my life, and command yours
vergl. For I, that am contemner of mine own,
Am master of your life [The Beggar's Bush][1])

yet for no hurt to you (G. 429),

sowie Wortspiele wie:

Wedlocke? no padlocke, horslocke (G. 424)
Lordship: rogueship (G. 431).

Pontalier in seiner ganzen Rolle und Sprache spricht ebenfalls deutlich für Massinger. Dagegen ist wohl die kurze Szene von: *Enter Romont* an bis: *Exeunt all but Nouall jun. and Romont*, in der Prosa mit Vers gemischt ist, als von Field eingeschoben zu betrachten. In der Rede Pontaliers (G. 425) begegnet uns ein Ausdruck:

And like a drunken porter, der als
drunk as a porter in der Fieldschen Komödie: A Woman is a weathercock, vorkommt. Doch dürfte dieses Bild in der Einkleidung mit *like* eher auf Massinger hinweisen, der ja diese Fassung ausserordentlich liebt.

Fleay und Boyle schreiben auch III, 1b Field zu. Was sie mit dieser Bezeichnung meinen, ist nirgends gesagt und

---

[1]) Engl. Stud. X, S. 383—412 von Boyle angeführt.

nicht recht zu verstehen, da der ganze Akt überhaupt nur aus einer Szene besteht. Boyle bemerkt[1]): *So I not heard then* (für *them!)* 1,37. Nun findet sich dieses Zitat mitten in einer Rede des Charalois. Es ist doch ganz ausgeschlossen, dass hier eine andere Feder beginnt. Wie dem auch sei, es sprechen alle Anzeichen dafür, dass der ganze 3. Akt von Massingers Hand stammt. Das beweisen Ausdrücke wie: *When I say courtesie, ... In this word courtesy* (G. 402) — *where not alone the louer Brings his Artillery, but vses it* (G. 402/403) — *He toyl'd to climbe vp to the Phoenix nest* (G. 403) — *If it proue otherwise* (ebd.) — *Nor will your Ladiship . . . . continue idle* (G. 403/404) — *Ile not change On sillable more with thee* (G. 406) — *you should proue such a wife* (G. 407) — der Vergleich mit *Caesar* (G. 407) — *Master-spy* (G. 409) — *So faire, so chaste, so vertuous* (G. 410) — *and yet to stay a woman Spur'd headlong by hot lust* etc. (G. 410) — *sure it cannot Meete with an ill construction* (G. 411) — *I haue that confidence in your goodnesse, I* (G. 413) — *master Rogue* (G. 414) — *beate me, not being there* (G. 415) — *a syllable further* (G. 416) — *continue merry* (G. 417) — *like a Phoenix* (G. 418). — Schimpfwörter wie: *thou curious impertinent, Thou buzzing drone, busiebody* (G. 418/419) — *I am a fire To warme a dead man, that waste out my selfe* (G. 419/420) — *I am a Frenchman, no Italian borne* (G. 420) — *A dull Dutch rather* (G. 421) — *Something I must do* (ebd.).

Somit dürfte der ganze Akt Massinger zugehören. Dasselbe ist wohl der Fall bei II, 1, in welcher Szene Fleay und Boyle wieder Field vermuten. Dies halten wir bei dem ganzen Inhalt der Szene, in der Charalois und Pontalier die Hauptrollen spielen, für ausgeschlossen. Möglich wäre nur, dass die Stelle von: *Would they so* (G. 382) bis: Charal. *One moment more* (G. 383) von Field eingeschoben wurde: Doch bleibt auch letzteres fraglich.

Boyle sieht auch die letzten 160 Zeilen der Szene I, 2 als Eigentum Fields an. Abgesehen von der Bedeutung der Szene für den Akt und die Handlung, schliessen dies Ausdrücke

[1]) Engl. Stud. V, S. 94.

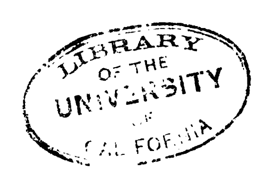
wie: *Strange rashnesse* (G. 376) — *But it skills not* (G. 377) — *Should learne to be good, and continue so* (G. 377), sowie die vorkommenden Sentenzen aus.

Auch können wir Boyle nicht zustimmen, wenn er glaubt, V, 2, 80—120 sei von Field verfasst. Auch in dieser Stelle weist alles auf die Autorschaft Massingers hin.

Fields Anteil an der Fatal Dowry beschränkt sich somit nur auf die mit Prosa gemischten Szenen in II, 2 und IV, 1, aber auch da nur auf die kleinere Eingangshälfte, die der grössere Dichter Massinger mit eigenen Stellen durchwoben hat.

Wie die beiden zusammenarbeiteten, ist schwer festzustellen. Doch ist anzunehmen, dass der in der dramatischen, speziell tragischen Kunst erfahrenere Massinger die wesentlichen Momente der Handlung entwickelte, während Field nur episodenhafte Beiträge lieferte, die dann von ersterem nach entsprechenden Änderungen eingefügt wurden. Zu erwägen wäre auch, ob die ganze Tragödie nicht eine Umarbeitung eines Fieldschen Dramas oder eines der zahlreichen verloren gegangenen Stücke des 16. Jahrhunderts ist, das die Geschichte des Ehebruches, wie sie in Akt III und IV unseres Stückes niedergelegt ist, zum Inhalt hat.





Lebensabriss.

Ich wurde geboren am 28. April 1874 als der Sohn der Landwirtseheleute Johann und Katharina Beck, geb. Hammerschmitt, zu Pretzfeld (Fränkische Schweiz), katholischer Konfession. Nachdem ich die Volksschule meines Heimatsortes von 1880—1886 besucht hatte, trat ich in letzterem Jahre in die 2. Klasse des Kgl. humanistischen Alten Gymnasiums Bamberg ein, dem ich bis 1894 als Schüler angehörte. Gleichzeitig, von 1887—1894, war ich Zögling des Freiherrn von Aufseess'schen Studienseminars. Im Herbste des Jahres 1894 wurde ich als Studierender der neueren Sprachen an der Universität München immatrikuliert, die ich bis zur Beendigung meiner Studien, 1898, besuchte. Den beiden Abschnitten der Prüfung für den Unterricht in den neueren Sprachen unterzog ich mich in den Jahren 1897 und 1898. Darauf war ich 1898/99 an der Realschule Bad Kissingen, 1899/1900 an der Realschule Neuburg a. d. Donau, 1900—1904 an dem Realgymnasium Nürnberg als Assistent verwendet. Es erfolgte dann meine Ernennung zum Reallehrer an der Realschule Deggendorf. Im September 1905 wurde ich auf ein Tauschgesuch hin als Gymnasiallehrer an das Progymnasium Neustadt a. d. Aisch versetzt.

An dieser Stelle gedenke ich dankbaren Herzens aller derer, die mich während meiner Studienzeit in besonderer Weise förderten; es sind dies: Oberstudienrat R. Klüber-Bamberg, Seminardirektor G. Friedrich-Bamberg und die Universitätsprofessoren Dr. Breymann, Dr. Schick, Dr. Lipps in München, Dr. Koeppel-Strassburg und Dr. Pirson-Erlangen. Besonderen Dank schulde ich Sr. Magnifizenz Dr. H. Varnhagen, z. Z. Prorektor der Universität Erlangen, für seine Unterstützung in meinen Vorbereitungsarbeiten auf die Promotion. Herrn Universitäts-Bibliothekar Stein-Erlangen bin ich für sein Entgegenkommen bei der Beschaffung von Büchern ebenfalls zu grossem Danke verpflichtet. Schliesslich habe ich noch Herrn Gymnasial-Professor Dr. Middendorf-Würzburg zu danken, der mir eine selbstangefertigte Abschrift des alten Druckes der Fatall Dowry bereitwilligst zur Verfügung stellte.

